Cesare Zavattini
Parliamo dell'attore

2 0 6 0 2

Bianco & Nero

Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXIII n. 6, novembre-dicembre 2002

Direttore responsabile
Lino Micciché

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Impaginazione
M. Romana Nuzzo

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352
Registro degli operatori di comunicazione-ROC n. 6388

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949

ISBN 88-317-7937-0

In copertina
Cesare Zavattini ne *La veritàaaa* (foto di Guido Simonetti)

Bianco & Nero

SOMMARIO 6/2002

Congedo

Lino Micciché

Questo, dedicato a Cesare Zavattini, nel centenario della sua nascita, è l'ultimo numero che firmo come direttore ("responsabile" e "scientifico") di «Bianco & Nero» dall'aprile 1998, incarico che il neopresidente della SNC, Francesco Alberoni, mi ha cortesemente chiesto di continuare ad assolvere sino al dicembre 2002. Consapevole che una direzione monocratica non è mai auspicabile in una rivista culturale pagata col denaro pubblico, e non potendo più disporre – come Comitato Scientifico, e Direttivo, di «Bianco & Nero» – del Comitato Scientifico della Fondazione, perché il vecchio era scaduto e il nuovo non ancora nominato, ho risolto altrimenti il problema di mantenere un carattere "collegiale" ai tre numeri, da me sempre firmati ma in uscita con la nuova gestione della SNC: costruendo un primo numero (il 3-4 del 2002) sulla base di materiali già visionati e approvati, ad inizio 2002, dal Comitato Scientifico della rivista e affidando i due numeri successivi (il 5, dedicato a Lucio d'Ambra, e questo 6, "zavattiniano"), ciascuno a due studiosi. In modo, insomma, da: 1) evitare, sino all'ultimo, direzioni (e decisioni) monocratiche; 2) aggirare, mediante due numeri autorevolmente retrospettivi, ogni ipotetico attrito che un sommario "contemporaneistico", con molti autori e molti argomenti, avrebbe potuto determinare con la nuova gestione della SNC; 3) segnalare, quindi, con una sorta di duplice segno di interpunzione la fine della mia gestione della rivista, senza minimamente abbassare il livello intellettuale e la qualità di studio che essa ha avuto nei 27 numeri (e 22 fascicoli) usciti in questo quinquennio.

Dirò chiaramente che di quel livello e di quella qualità sono molto orgoglioso. E senza falsi pudori, anche perché debbo condividere i meriti, come gli eventuali demeriti, dell'impresa con il Comitato Scientifico della Fondazione (cui fin dall'inizio avevo chiesto di assumere anche il ruolo di Comitato Scientifico, e direttivo, della rivista) – ovvero Gianni Amelio, Adriano Aprà (come Direttore-Coordinatore del Settore Cineteca), Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Caterina d'Amico (come Direttore-Coordinatore del settore Didattica), cui si è aggiunta, nell'ultimo biennio, Elisabetta Bruscolini (come Direttore-Coordinatore del Settore Promozione e Produzione Culturale) – nonché con la redazione che ha di fatto "fabbricato" i 22 fascicoli: Stefania Parigi, la giovane collega – docente di cinema a Roma Tre – che ha svolto ottimamente in questi anni la funzione di caporedattore; Caterina Cerra, che ha alacremente tenuto nel periodo l'ufficio di Segreteria della Redazione; Alberto Guerri e Maria Romana Nuzzo, il cui apporto all'impaginazione ha contribuito non poco (assieme agli stampatori di Marsilio, il nostro – come dire? – editore di servizio) a che l'eleganza grafica non fosse l'ultima virtù di «Bianco & Nero»: tutte persone che desidero, doverosamente ma anche molto

cordialmente, ringraziare per la collaborazione prestatami e l'apporto dato al nostro bimestrale. Come pure debbo ringraziare, per la qualità dell'impegno, tutti i collaboratori, giovani e meno giovani, italiani e stranieri della rivista.

Quanto alle scelte per i 22 sommari, è presto detto. Abbiamo preventivamente ristabilito quello che, su mia proposta, era già stato deciso sotto la Presidenza Grazzini (durante la quale io fui consigliere d'amministrazione del CSC): né il direttore, né i membri del Comitato Scientifico potevano scrivere sulla rivista: essendo coloro che decidevano se pubblicare o meno uno scritto, era scorretto che lo proponessero a se stessi. Analogamente i membri del Consiglio di Amministrazione potevano eventualmente pubblicare propri scritti, ma non potevano essere compensati: essendo coloro che stabilivano l'ammontare dei compensi dei collaboratori. Con questa riserva – eticamente doverosa, anche se sottraeva alla rivista alcune riconosciute competenze – il bimestrale era aperto a tutte le proposte: purché inedite, contenute entro un massimo di 25/30 pagine e – qualora non preventivamente concordate o addirittura da noi stessi proposte (il che è sovente accaduto, soprattutto in numeri che avevano sezioni monografiche, o comunque saggi in qualche modo tra loro collegati) – positivamente valutate dalla direzione e dal Comitato Scientifico. Tale valutazione positiva era determinata unicamente dalla qualità scientifica e dalla chiarezza espositiva dell'articolo o del saggio proposto, non certo dal suo collocarsi o meno in questa o in quella metodologia critica: anche perché, se pur ciascuno di noi aveva la propria, non vi era certamente – né avrebbe potuto esserci – una "linea" collegiale, con relativo obbligo di adeguarvisi.

In questo àmbito abbiamo attinto materiali critici e saggistici, oltre che fra i critici cinematografici, fra gli studiosi universitari di cinema, quelli famosi e prestigiosi – che ci hanno così dato anche una parte del proprio prestigio – ma anche quelli giovani, nuovi e per ciò non ancora conosciuti, che i loro maestri ci segnalavano come particolarmente vocati alla ricerca e alla saggistica (e così apparivano anche al nostro riscontro), o che da soli ci facevano autonome proposte di ricerca e di successiva scrittura. Questa consapevole apertura ai giovani ha fatto sì che «Bianco & Nero» sia riuscito ad evitare, nel quinquennio, ogni tediosa austerità accademica, pur attestandosi come una pubblicazione "universitaria" dato che la maggioranza dei suoi articolisti e saggisti (nonché 4/6 del suo Comitato Scientifico-Direzionale!) appartiene a (o proviene da) università italiane e straniere.

Continuerà ad essere così «Bianco & Nero»? Francamente non lo so. L'impostazione della rivista faceva inevitabilmente parte di un più generale progetto: quello volto a trasformare l'ex CSC non solo nella massima scuola italiana di cinema, ma anche nella maggiore istituzione culturale del cinema italiano. Tutto – collane editoriali, serie di filmati, la raccolta "Arti e Mestieri", iniziative storiografiche e bibliografiche, l'attiva presenza della SNC nella battaglia per la didattica del linguaggio audiovisivo nella scuola, la sala cinematografica del Trevi che abbiamo cercato di aprire per quattro anni, le rassegne monografiche in Italia e all'estero, gli oltre 200 film restaurati e/o preservati, ecc. ecc. (e nell'"eccetera" vi è anche il nostro bimestrale) –, tutto era positivamente funzionale a quel fine progettuale. Come direttore uscente di «Bianco & Nero» (ma anche come ex Presidente della Fondazione) posso solo formulare l'auspicio che l'ex CSC e la sua bella rivista storica siano diversi, se è necessario, ma nella continuità. Così, avranno sempre, nel mondo degli studi sul cinema, nella ricerca universitaria di settore e nei docenti delle discipline cinematografiche, altrettanti interlocutori privilegiati.

foto di Guido Simonetti

Cesare Zavattini ne *La veritàaaa*

L'anno in corso ha visto la pubblicazione di molti volumi dedicati a Cesare Zavattini, nel centenario della nascita. Con questo numero intendiamo dare un ulteriore contributo alla conoscenza di uno dei maggiori protagonisti del '900.

Il nostro lavoro non sarebbe stato possibile senza la generosa collaborazione di Arturo Zavattini, che non solo ci ha messo a disposizione i materiali dell'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia, ma è stato prodigo di aiuti concreti e di consigli preziosi.

Dal cinema-varietà al cinema-verità

Stefania Parigi

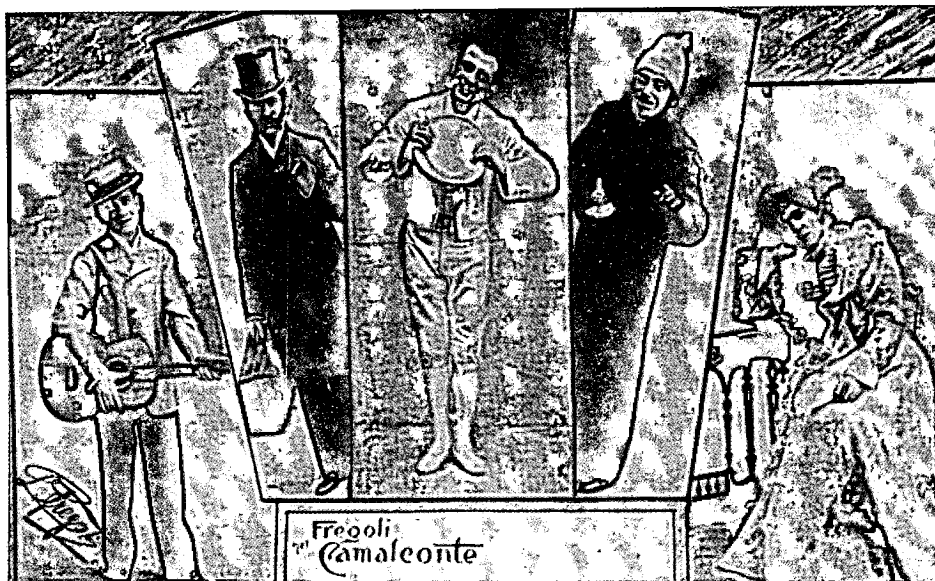
7

Elogio dell'attore di varietà

«Pochi amano il varietà come lo amo io». Così scrive Zavattini in una lettera[1] indirizzata a Giulio Benedetti. È il 1939 e lo scrittore vive gli ultimi scampoli di vita milanese. Alla fine dell'anno si trasferirà nella capitale e troverà il modo di manifestare questa sua antica passione di spettatore in una rubrica di recensioni sul settimanale «Tempo». Proprio a Roma, del resto, si era consumata, nel lontano 1917, la sua iniziazione al varietà, tra lo stupore e l'incanto che sempre accompagnano le scoperte adolescenziali, lasciando segni indelebili sull'attività futura.

> Che periodo! – ricorda nel '77 –. Scopersi Petrolini, Viviani, Cuttica e Manara, Molinari, Armando Gill, Pasquariello, la Donnarumma, i Faraboni, Gastone Monaldi, correndo dalla Sala Umberto al Jovinelli, e qualche volta al Margherita, tre varieté, in un giorno. Non ho nominato Anna Fougez, Bambi, Tecla Scarano, Gino Franzi, ecc. Ero quindicenne, coi calzoni corti, tutto solo, ma persi l'anno scolastico e fui mandato al confino ad Alatri dove passai tre anni meravigliosi senza immaginare che vent'anni dopo avrei fatto (malamente) il critico del varieté su un settimanale[2].

All'infanzia risale anche la profonda impressione suscitata da Fregoli, che lo colpisce non soltanto per il gioco pirandelliano con le maschere dell'identità, ma soprattutto perché rivela gli ingranaggi della macchina spettacolare. «Quel mago appariva e spariva dalla scena, ora uomo, ora donna, ora vecchio e perfino faciullo e si può dire che inseguiva se stesso, ma l'incanto maggiore era quando svelava al pubblico il retroscena, con quali accorgimenti riusciva a essere così variamente e fulmineamente sempre presente»[3].Questa esibizione del procedimento di composizione dell'opera è un punto fisso intorno a cui ruota tutta l'esperienza artistica zavattiniana, assumendo toni sempre più radicali dagli anni '60 in poi.

> Ho sempre considerato importanti nel mio lavoro cinematografico – dichiara nel '70 –, più che le mie favole, un certo modo analitico che risente sempre di una specie di «fregolismo». [...] L'idea madre del neorealismo è un'esigenza di conoscenza interna delle cose. Questo è per me il più importante, rompere lo schema consueto del sistema e dei protagonisti: io sono per il retroscena, per una analisi di ripensamento continuo, contro l'affa-

I travestimenti di Leopoldo Fregoli

> bulazione che è un andare avanti borghese (nella mia ingenuità dico così) e non rivoluzionario. Io sono stato affabulatore e documentarista insieme: il retroscena, cioè il momento critico, mi ha appassionato come una favola, per me è molto importante smontare il meccanismo: e forse io lo faccio a più dimensioni, rispetto a Fregoli[4].

L'attrazione giovanile per il varietà, dapprima spontanea e istintiva, si trasforma con gli anni nella scelta cosciente di un modo di rappresentazione antinaturalistico, che nega le strutture narrative del teatro tradizionale e si organizza come un montaggio di frammenti, affidati principalmente all'abilità e all'inventiva dell'attore. Nelle prime scritture di Zavattini, giornalista della «Gazzetta di Parma» a partire dal '27, si sente già fortemente questo gusto, tipico del varietà, per la misura breve dei testi, questa predilezione per il "numero", l'aneddoto stravagante, l'eccentricità delle situazioni, la scenetta paradossale e metafisica, il miscuglio continuo di elementi comici, fantastici e al tempo stesso concreti, raccolti direttamente dalla cronaca e dall'osservazione quotidiana. Non è certo un caso che la prima rubrica tenuta sul giornale parmense si intitoli *Spettacolo per famiglie* e che Zavattini si firmi «L'impresario Za», «L'impresario Zavattini» o «Il solito impresario». Una delle conversazioni tenute all'EIAR di Milano, tra il '31 e il '35, comincia significativamente con queste parole: «Il mio sogno fu spesso d'essere impresario di un grande varietà»[5].

Il giornalista Zavattini organizza il proprio spazio performativo come un palcoscenico di arte varia, giocando di volta in volta o contemporaneamente il ruolo dell'organizzatore, del regista e dell'attore, facendo il direttore d'orchestra e insieme il musicista. Quando, nel 1931, pubblica il suo primo libro, *Parliamo tanto di me*, ripropone lo stesso metodo di lavoro, "allestendo" il testo come un'orchestrazione di pezzi unici, come una ripresa di numeri già recitati. La sua inclinazione a

Ettore Petrolini interpreta Gastone
Vignetta di Umberto Onorato

ripubblicare, da una testata all'altra o dal giornale al libro, gli stessi brani, ogni volta ritoccati, assomiglia del resto al procedimento tipico di un attore-autore che, da una tournée all'altra, perfeziona e modifica la propria prestazione.

Nell'accordare un'attenzione privilegiata al varietà e alle sue strutture, Zavattini si muove in stretta sintonia con i movimenti d'avanguardia, che si servono di questa forma popolare di spettacolo per disintegrare la scena naturalistica e proporre una nuova idea di regia, nonché una ridefinizione dei ruoli dell'attore e dello spettatore. Nel corso degli anni '10 e '20 il varietà offre il modello per le serate futuriste e dadaiste, per il «teatro convenzionale» di Mejerchol'd, per il «montaggio delle sorprese» della Feks o per quello delle attrazioni di Ejzenštejn. Si tratta di forme che fanno esplodere la vecchia scatola scenica, annullano la distanza tradizionale tra palcoscenico e platea, esibiscono, fino alla provocazione, il procedimento registico e smuovono l'inerzia dello spettatore abituato al teatro naturalistico, coinvolgendolo direttamente dentro lo spettacolo. A Zavattini non può che piacere il gioco autoriflessivo, la comunicazione diretta tra attore e spettatore, quell'aria di libertà dai codici e dalla morale corrente che si respira nei palcoscenici popolari. «Gli uomini seduti in una poltrona di teatro di varietà – scrive nel marzo 1940 – possono sfuggire al luogo comune della borghesia con i suoi molteplici complessi»[6].

Dal varietà e dai suoi tanti rivoli discende direttamente il cinema comico americano dei vari Mack Sennett, Chaplin e Keaton, che rappresentano dei punti

di riferimento cardinali per Zavattini, fin dagli anni parmensi. Anche in questo caso lo scrittore si muove perfettamente in linea con i gusti delle avanguardie. I comici portano, in un cinema già avviato a imitare i moduli del romanzo naturalistico, la carica eversiva della gag sganciata dalla narrazione, lo straniamento, in senso šklovskijano, dagli automatismi della percezione e dal linguaggio ordinario della comunicazione, la forza travolgente della mimica corporea, della gestualità e del dinamismo fisico. Ciò che colpisce lo scrittore, nel varietà come nello slapstick, è la centralità attribuita alla performance di una nuova figura di attore-autore, che non esegue una parte o si immedesima psicologicamente in un personaggio a lui estraneo, ma è capace di forgiare in proprio un mondo poetico autonomo e compiuto. «L'avanspettacolo – scrive nella lettera a Giulio Benedetti – è il regno delle iniziative individuali, dell'estro, dell'immaginazione, è il teatro dell'arte e spesso delle privazioni immeritate, spessissimo del misconoscimento»[7].

Molti talenti emersi in questo ambito subiscono ancora il veto della cultura ufficiale che li relega ai margini delle arti e degli spettacoli canonici. Zavattini, al contrario, pensa, fin dai primi anni '30, che il rinnovamento del cinema italiano debba passare attraverso un necessario trapianto delle energie e degli uomini del varietà dal palcoscenico allo schermo. Insofferente verso le ricette e i volti consacrati, sogna, ad esempio, di spedire in un'isola deserta Elsa Merlini (icona del genere comico-sentimentale)[8] e di popolare le immagini cinematografiche con gli stravaganti personaggi incontrati nei templi del varietà ma anche nei palcoscenici rionali, tra le esibizioni dei dilettanti, o persino per le strade. Chiede, in ogni caso, di cercare corpi nuovi fuori dai canali consueti. Uno dei suoi primi soggetti non realizzati, *La casa dei tic nervosi*, viene scritto nel '34 (o '36, secondo altre fonti) pensando a Totò. Per *Darò un milione* (1935), tratto dal soggetto *Buoni per un giorno* firmato insieme a Giaci Mondaini, caldeggia ancora la partecipazione di Totò e poi quella di Keaton e di Macario. Al loro posto il regista Camerini sceglie i corpi più realistici di De Sica e Luigi Almirante, in linea con uno stile che punta a recuperare i toni del racconto verosimile e i diktat della trama, rifiutando il ritmo da slapstick del soggetto zavattiniano, la sua frammentazione narrativa, la sua stilizzazione astratta, quasi da cartone animato.

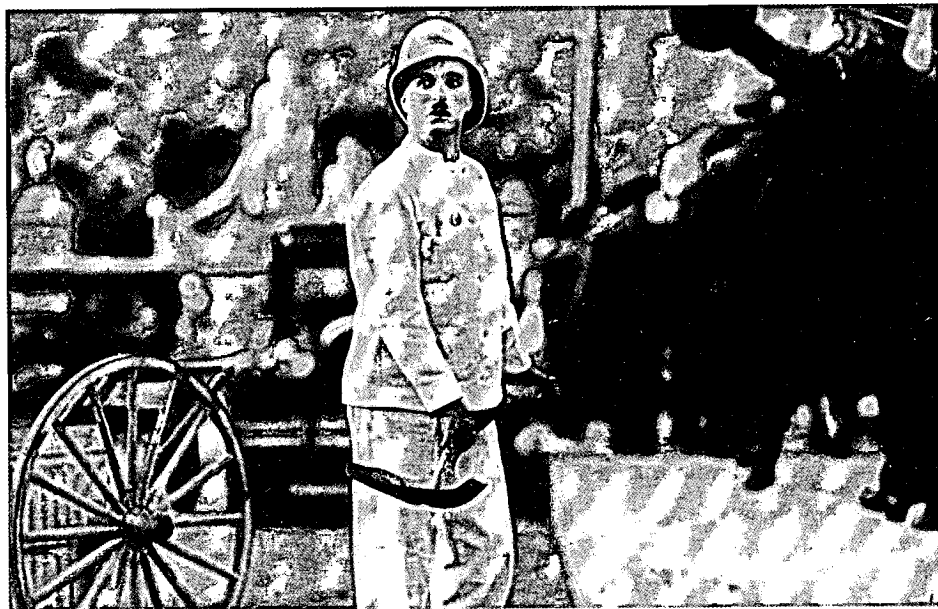
Lo scrittore promuove il «film-trovata» contro il «film-organizzazione»[9], cioè la ricerca di un linguaggio eccentrico in opposizione ai canoni di confezione industriale. Auspica un'opera coraggiosa, anche se sbagliata, che coinvolga le forze intellettuali più vive della letteratura, del teatro e del cinema in esperimenti antinarrativi affidati a un'immaginazione vertiginosa, capace di trovare «umore per il cinematografo»[10] nelle situazioni più quotidiane, facendone oggetto di trasfigurazione comica. La proposta più audace avanzata in questi anni è quella degli *Umoristi associati*, una serie di cineattualità che coniuga istanza documentaria e vocazione fantastica rappresentando un significativo esempio della tensione zavattiniana a esercitare l'immaginazione fuori dai territori consueti, a contatto diretto coi fatti di cronaca, con gli atti ordinari della vita che solitamente non vengono giudicati degni di rappresentazione. Questa tensione, che sarà portata alle estreme

Totò ne *L'allegro fantasma* (1941) di Amleto Palermi

conseguenze nel periodo neorealista, è già operante fin dalle prime scritture degli anni '20 e '30. La comicità si scatena dall'osservazione analitica dell'ambiente e delle persone, che vengono sottratte alla percezione di una vista distratta e automatica. Tra gli sviluppi possibili del varietà, lo scrittore propone nel 1940 «una serie di recite straordinarie: "Come mangia le ostriche il signor F". Nessuno ha mai osservato i propri simili, quando mangiano per "15 minuti consecutivi". Li avete osservati con la coda dell'occhio, mai seduti in poltrona e senza il timore di incontrarvi con lo sguardo della vittima»[11]. Nel '39, in un articolo intitolato *Elogio della pazzia*, scrive emblematicamente: «Viva i pazzi allora che propongono di girare tremila metri sopra un cameriere che si prova un cappello a cilindro, sopra uno scrittore visto di spalle, mentre comincia a scrivere una novella»[12].

Il progetto delle cineattualità umoristiche si iscrive in questa linea di congiunzione fra estrema astrazione ed estrema concretezza, esaltazione del dato sensibile e sua trasfigurazione. Presentato come una sorta di parodia del LUCE, il cinegiornale zavattiniano costituisce un altro attacco al concetto tradizionale di opera cinematografica, presentandosi come una miscela di frammenti che assumono la fulminante brevità del servizio di cronaca e insieme del numero di varietà. Attraverso queste forme anticanoniche, definite «aperitivi cinematografici»[13], lo scrittore vorrebbe allestire un vero e proprio laboratorio di idee, strutture e uomini nuovi, coinvolgendo nel ruolo di soggettisti-sceneggiatori i maggiori umoristi italiani (Achille Campanile, Anton Germano Rossi, Giuseppe Marotta, Vittorio Metz, Carlo Manzoni, Giovanni Mosca, ecc.) e nel ruolo di attori tutti i talenti non utilizzati del varietà.

> Andate nei cinema rionali dove c'è l'avanspettacolo, dove si producono compagnie di varietà che si chiamano Bis, Rataplan, Piero Pieri o Billi, Vanni, Scarpetta, o che so io, e ditemi se il film comico in Italia ha bisogno di questi adorabili guitti o di Besozzi e di Coop. Il teatro italiano, dopo Petrolini, è soltanto nel varietà. E il cinema attingerà lì i suoi volti emaciati, o le facce enormi, o gli occhi roteanti[14].

«Gli attori ci sono gli attori ci sono gli attori ci sono»[15], non fa che ripetere nella sua rubrica di recensore cinematografico su «Tempo». Ciò che manca a questo formidabile esercito di corpi è un regista oltre che un produttore, capaci di incanalare verso mete non convenzionali le loro potenzialità individuali, sia sul palcoscenico che sullo schermo. «Gli attori sono mezzi come le immagini le parole i suoni»[16], materiali che possono essere forgiati nelle più varie direzioni. I produttori cinematografici ripetono gli errori degli impresari di varietà, limitandosi a speculare pigramente sull'esistente, mentre i registi sono la maggior parte delle volte esecutori di ricette già collaudate e non sanno allontanarsi dal vecchio concetto di verosimile e di narrazione. Zavattini riconosce che il suo tanto amato varietà è «vivo e originale negli elementi individuali [...] per il resto appartiene al secolo scorso: l'ignavia si sposa all'avidità di denaro, l'ignoranza soprattutto impedisce i confronti con le innovazioni che la regia ha portato nel teatro»[17]. Parimenti il cinema rispecchia la mediocrità degli affaristi e non riesce ancora a diventare quel «fatto morale»[18] auspicato dalla nuova generazione uscita dai GUF.

Charlie Chaplin in *Luci della città* (1931)

I più grandi comici del varietà italiano appaiono a Zavattini come tanti personaggi in cerca d'autore, mandati allo sbaraglio o alla deriva, incapaci sia di cercare «dentro di sé un regista»[19], secondo i modelli di Chaplin o Keaton, sia di trovarlo al di fuori di loro stessi. Lo scrittore fantastica su ciò che questi corpi potrebbero essere: vede Rascel «svolazzare tra i fiori» o riflettersi nel ragazzo della fisarmonica di *Les bas-fonds* (1936) di Renoir per trovarvi «se medesimo ingrandito nel sogno del suo minuto creativo»[20]; immagina che in un film uno dei tre Bonos passi «sopra un vassoio in mezzo alla maionese»[21]; rivendica per Virgilio Riento ruoli da «protagonista con uno stato civile originale»[22], al di là delle macchiette convenzionali cui è costretto; esalta il De Sica di Za-Bum, che libera dalle costrizioni del copione la sua più «recondita qualità personale» e si mette a «correre intorno a un tavolo inseguito da un oboe», per poi «rannicchiarsi in un angolo a cantare come Totò nella preghiera»[23]; attribuisce a Macario, che «riempie il quadro col suo stupore moderno e i suoi occhi maliziosi e infantili», «la facoltà di creare con naturalezza intorno a sé un clima nel quale gli uccellini possano parlare e gli uomini saltellare di ramo in ramo», ma auspica che dalle «piacevolissime trovate» di *Imputato, alzatevi!* (1939), celebrato come il primo tentativo di osmosi tra settimanali umoristici, artisti di varietà e forze cinematografiche, «si passi a impostazioni di una umanità e di una fantasia consistenti, singolari»[24], secondo la via indicata dai comici americani.

A Totò Zavattini dedica certemente le pagine più ispirate, sottolineando soprattutto il suo «fenomenale istinto: tra l'animalesco e l'infantile», la sua «espressione di continuo sensuale», la sua natura di «ameba» che mette in scena inconsa-

Erminio Macario ed Ernesto Almirante in *Imputato, alzatevi!* (1939) di Mario Mattoli

pevolmente la propria biografia, «senza satira, senza tempo», facendo balenare «misteriosi formicolii dell'animo»[25], che nessun regista è riuscito finora a captare. «La sua salvezza – dichiara a Imola nel '42 – può essere soltanto nell'abbandonarsi completamente a un'invenzione congegnata sul suo carattere più remoto, da lui certamente inesplorato»[26].

In un articolo straordinario del settembre 1940, pubblicato in forma di intervista col titolo *I pensieri di Totò*, Zavattini esplica queste direzioni di regia vagheggiando un Totò «surreale metafisico», che lotta «contro il suo repertorio» e reagisce «alla consuetudine della recitazione». Un Totò stilizzato, visto come una forma fluttuante, che vola, che cambia «un braccio in un giglio, un occhio in un ranocchio, e petali di girasole per capelli»[27], che si lancia in continue metamorfosi, dall'organico all'inorganico e viceversa, dalla marionetta all'uccello. Nello stesso mese di settembre esce su «Cinema» il soggetto *Totò il buono*, concepito per il comico napoletano, che appone la propria firma accanto a quella dello scrittore. Da questo testo nascerà, oltre che il romanzo omonimo, il film *Miracolo a Milano* (1951), ma nel frattempo Zavattini avrà mancato nuovamente il suo incontro con Totò e rimandato per l'ennesima volta il proposito di affrontare direttamente la regia, per dare forma coerente a idee di sceneggiatura regolarmente travisate o compromesse dal regista di turno. Soltanto Pasolini nella seconda metà degli anni '60 saprà esaltare cinematograficamente la metafisica corporea del comico napoletano, giocando su tutte le direzioni indicate da Za-

vattini: la favola (in *La terra vista dalla luna*, 1967), la marionetta (in *Che cosa sono le nuvole?*, 1968) e l'uccello (in *Uccellacci e uccellini*, 1966).

Se l'immaginazione zavattiniana di Totò non arriva sullo schermo, essa penetra comunque a fondo dentro le scritture giornalistiche e letterarie mescolandosi ai tanti altri umori recepiti nel mondo formicolante e variopinto del varietà, che viene eletto a protagonista, nel '44, di un apposito soggetto cinematografico. Secondo le testimonianze raccolte da Aldo Paladini nel 1951, questo testo, intitolato *Variété*, era scritto per De Sica e raccontava le vicende di un «personaggio che durante una rappresentazione di arte varia faceva nascere col pubblico uno spettacolo, anzi lo faceva nascere *dal* pubblico, che appunto diventava strumento della sua analisi, del suo particolare concetto sugli uomini e sui fatti»[28]. Probabilmente il soggetto, di cui non rimane traccia, è confluito in un breve scritto pubblicato su «Fiera Letteraria» il 19 settembre 1946, col titolo *Teatro*. Si tratta di un pezzo assai significativo, che ci riserviamo di analizzare in seguito, per le stimolanti prefigurazioni che contiene. In esso, infatti, Zavattini coniuga la rappresentazione *dentro* il teatro alla riflessione *sul* teatro, ribaltando i concetti tradizionali di attore e spettatore, secondo un modello che approfondirà molti anni più tardi nel suo progetto di "non teatro".

L'idea di un meta-varietà è suggerita di sfuggita anche in *Riandando*, il diario di guerra scritto tra il 1941 e il 1945:

> Titolo del mio spettacolo per la regìa di Fulchignoni: Variété (il presentatore io in persona), venti atti brevissimi, un atto è un tale che agisce, un secondo lo guarda agire, il terzo guarda il secondo che guarda, il quarto il terzo senza una soluzione morale, continuo a usare questa parola, "morale", non riflettendo, è pronta come "luna"[29].

A festeggiare esplicitamente il "teatro leggero" è rivolto invece a un progetto cinematografico esposto in una lettera[30] a Fernando Cerchio del 9 agosto 1947, in cui lo scrittore immagina che la macchina da presa entri dentro il teatro Quattro Fontane per riprendere una serata dal timbro inconfondibilmente pre-televisivo, alla quale partecipano le vecchie glorie del varietà e, tra il pubblico, le più note personalità del cinema e del teatro. Lo spettacolo, allestito per celebrare Petrolini, è condotto da Aldo Fabrizi e prevede una parata di numeri dal vivo, oltre a un piccolo repertorio di immagini del passato. L'aspetto documentario si lega inscindibilmente a quello spettacolare, trasgredendo ancora una volta le vie tradizionali della ricostruzione romanzesca.

Rivolta contro il divo

Dal '30 al '34 Zavattini pubblica su «Cinema Illustrazione» i suoi finti servizi da Hollywood, dedicati principalmente ai divi, abitanti di un mondo immaginario, costruito sull'eccentricità e sul paradosso. Lo scrittore si diverte ad amplificare umoristicamente la natura romanzesca di questi personaggi, che evocano un bestiario da circo Barnum e consumano i loro atti vitali come rappresentazioni cinematografiche. La sua ironia colpisce soprattutto i luoghi comuni legati al rapporto

arte-vita, due dimensioni che egli mescola continuamente in cocktail stravaganti, mostrandoci di volta in volta il cinema che cerca la realtà e quest'ultima che si muta in set, in un cerchio senza uscita. Accanto all'episodio assai comico dei ladri travestiti da comparse, assistiamo, per esempio, alla traumatica messa in scena veridica di Stroheim, che non si limita a copiare la vita ma vuol farne diretta e rischiosa esperienza; vediamo Wynne Gibson vivere dieci giorni da persona anonima; Ruben Mamoulian che si innamorara dello stile correndo dietro a una donna con la macchina da presa e King Vidor preda di un sogno che i produttori gli impediscono di realizzare: «Il mio ideale – dice il regista con parole inconfondibilmente zavattiniane – sarebbe un film che descrivesse la giornata di un uomo qualunque. La lunghezza del film dovrebbe corrispondere alla lunghezza della giornata del mio eroe. E tutto riprodotto con la più grande fedeltà»[31].

Sotto i lazzi e i paradossi emergono schizzi di pensiero e spunti di giudizio. L'umorismo sottende un pronunciamento morale. In realtà lo scrittore non sente alcuna attrazione verso la forma "divo", che considera espressione di una «umanità convenzionale», manichino forgiato negli «allevamenti di Hollywood dove si fanno crescere gli artisti al lume artificiale dei riflettori»[32].

Le avventure delle star lo interessano soltanto come tramite per le proprie performance di scrittore, che adotta una serie strabiliante di maschere e travestimenti: è di volta in volta l'inviato straniero, l'aspirante regista, l'impiegato degli studios, il giornalista invadente, l'inventore di aneddoti e battute attribuite ai divi, l'estensore dei loro diari segreti e dei loro versi più intimi (quelli «strani e bislacchi» di Buster Keaton o quelli romanticamente banali della Garbo[33]), il promotore di singolari concorsi e inchieste. Muovendosi nel regno del falso per definizione, si diverte a esercitare l'arte della falsificazione e del trasformismo; è una sorta di Fregoli della scrittura, un giocoliere capace di calarsi completamente dentro il romanzesco hollywoodiano per esasperarne i tratti fino al rovesciamento parodico, abilissimo a camminare sul filo che confonde documento e immaginazione, con continui salti mortali da un ordine all'altro.

Il mondo di Hollywood, che si riflette nei grandi occhi di Keaton «come sulla superficie di un tetro lago»[34], diventa lo spazio ideale delle sue acrobazie letterarie. Nel primo esilarante articolo[35] su Cinelandia, pubblicato all'età di 26 anni non ancora compiuti, Zavattini assume le vesti di un attore involontario precipitato nell'universo totalitario di Hollywood, dove ogni essere o cosa ha un'esistenza puramente filmica. Alla stessa stregua di Keaton che in *Sherlock Jr.* (1924) varca lo schermo per poi essere sbalzato da un'inquadratura all'altra, tra i più diversi orizzonti, lo scrittore vive una singolare esperienza di spaesamento surrealista, entrando e uscendo da un set all'altro, come un attore della strada letteralmente risucchiato in un vortice di finzioni a catena e preda di uno smarrimento continuo di identità.

Nella realtà, Zavattini approderà a Hollywood quasi quaranta anni dopo questo suo primo curioso "provino". Nel frattempo la sua istintiva reazione antidivistica ha trovato modo di manifestarsi in forme meno traslate. In una lettera

pubblica del 1939 a Elli Parvo scrive senza remore: «Se dovessi dire il mio pensiero fino in fondo, non mi piacciono le dive: c'è una sproporzione troppo grande tra i loro meriti e la fama del nome, non solo: esse accettano supinamente il destino di diva, ne ricordano senza un minuto di riposo lo stato»[36]. Contro il mito della star, si propone in questo stesso periodo di chiedere autografi ai carpentieri e alle maestranze di Cinecittà, vagheggiando per contrasto un provocatorio divismo degli anonimi prestatori d'opera, dei proletari del cinema[37].

Il divo è, per Zavattini, l'emblema di un sistema che divide antidemocraticamente gli uomini in categorie, quasi in razze. Lottare contro l'idolatria divistica è come ribellarsi al dominio del capitale, di cui il cinema spettacolare americano è il principale veicolo ideologico.

> Confesserò – dichiara ormai sempre più radicalmente nel '48 – che nutro per le attrici e gli attori un'antica e in parte poco giustificata avversione. Con le lacrime agli occhi, io li bastonerei *sulla pubblica piazza*, senza far loro troppo male, obbligandoli a dire *io sono cenere*. Camminano per le strade con la lingua fuori e poi la tirano dentro come un formichiere piena di elogi e di occhiate della folla. Penso che per anni e anni e anni molta povera gente deve elogiare e sentire elogiare notte e giorno, con lunghi titoli attori e attrici, e occuparsi dei loro piccoli casi e capisco le rivoluzioni: le rivoluzioni scoppiano quando la povera gente si accorge che è stanca di leggere articoli sugli attori e le attrici, basta, basta. Dio e gli attori mi perdonino questi sentimenti. Si tratta di un rigurgito contro la vanità di cui sono del resto un campione[38].

«Perché Rodolfo [Valentino] e non io? – si chiede nel '65 –. Sul filo di questo discorso talvolta si diventa atei»[39]. Il divismo viene percepito come un'offesa alla dignità umana di milioni di spettatori anonimi e imperfetti.

> Si viene fuori dal cinema che il mondo sembra inondato da gente meravigliosa e che siamo rimasti in mezza dozzina pelati e con un principio di lefarite. Siamo persino esclusi dalla storia perché i fatti, piccoli o grandi, sono interpretati «in esclusiva» da uomini con i quali le spettatrici un minuto dopo scivolando via dalle poltrone come gatte vanno a giacere seco loro, là noi non possiamo essere eroi, chi ha la spalla un po' più alta o il naso storto non può. [...] A morte il cinema, a morte i belli. Io non vado al cinema, o vado solo ai documentari dove si vedono pesci cavalli leoni dromedari di cui non sono geloso[40].

Scomparsa dell'attore

Fin dagli anni '30 Zavattini sente la necessità, come si è visto, di portare sullo schermo «forme di presenza non tradizionali». In analogia con i vari Bat, Gec, Dod che affollano i suoi soggetti e le sue pagine letterarie, il comico di varietà è fisiologicamente un personaggio, piuttosto che un interprete. A lui non si richiede di calarsi nel ruolo di un altro, mimandone lo sviluppo psicologico entro le linee ferre di un intrigo, ma di dare prova testimoniale di se stesso e del proprio mondo poetico.

Nelle sue cronache da Hollywood lo scrittore prende in giro il futuro metodo dell'Actor's Studio guardando con ironica disapprovazione Richard Barthelmess che vive da quindici giorni in una tenda per immedesimarsi nella parte del vagabondo: «Non sappiamo – commenta – quanto sia legittimo il mezzo e quanto estensibile

perché cosa avverrebbe domani a un interprete, mettiamo, di *Fantomas*? Secondo noi un attore può fare a meno di queste esercitazioni speciali»[41].

Nel dopoguerra egli non modifica questa sua antica concezione dell'attore ma, come in una sorta di rivoluzione copernicana, inverte le rotte della propria ricerca. Tra i due poli della dialettica comico/documentario, che già informava il progetto degli Umoristi Associati, ora privilegia il secondo (pur senza mai abbandonare completamente il primo). Il comico di varietà lascia la ribalta all'uomo che dorme o che mangia, cioè all'essere còlto nei suoi quotidiani atti esistenziali; il sogno attribuito a Vidor nelle cronache da Hollywood diventa il principio morale ed estetico del neorealismo zavattiniano. L'individuo scelto a caso nella moltitudine, col suo carico singolare di esperienza e di storia, è il personaggio di un nuovo cinema, che vuol essere prima di tutto uno strumento di conoscenza del proprio tempo. Riprendendo attitudini già manifestate negli anni '30, Zavattini spara a zero sulle mediazioni romanzesche dello stile classico, cui è legato il mito dell'attore-divo. «È evidente – scrive – che nel neorealismo anche l'attore, inteso come colui che presta fittiziamente la propria carne ad altri, non ha più ragione di esistere, allo stesso modo del soggetto immaginato»[42]. Contro i diaframmi del racconto, egli propone un uso scientifico e insieme sacrale della macchina da presa, che deve essere puntata, come un microscopio, su frammenti autentici di materia vivente, per rivelarne pulsazioni e umori ancora inesplorati.

> Quella dimessa, autentica realtà quotidiana, quell'esame di coscienza che sono stati alla base del neorealismo – dichiara nel '67 – avevano bisogno di volti anonimi perché la loro efficacia fosse più penetrante. Non avremmo ottenuto gli stessi risultati con attori professionisti, con facce già note. Pensi, per esempio, se il protagonista di *Ladri di biciclette*, anziché il volto di Lamberto Maggiorani, operaio della Breda, avesse avuto il volto di Cary Grant, divo di Hollywood, come pretendeva un produttore per finanziare il film![43]

Lamberto Maggiorani ed Enzo Stajola in *Ladri di biclette*, Riccardo Smordoni in *Sciuscià*, Carlo Battisti in *Umberto D.* sono rappresentanti tipici di un'umanità che non ha ancora trovato cittadinanza nel cinema. Ma sono pur sempre rappresentanti: ovvero prestatori di corpi, anziché di mestiere e di alchimie come gli attori professionisti. Maggiorani porta sullo schermo una presenza autentica di operaio, ma calata in una vicenda che non è la sua e che, per quanto vicina alla realtà, presenta ancora residui inevitabili di finzione. Usando il non attore, *Ladri di biciclette* non abolisce completamente la rappresentazione per «interposta persona», sebbene riduca al minimo la distanza tra attore e personaggio.

Consapevole di questa aporia, Zavattini avanza, a partire dai primissimi anni '50, ipotesi ancor più radicali, in cui il non attore arrivi a coincidere con il protagonista del fatto reale riprodotto nel film. Il progetto su Caterina Rigoglioso prevede che non si recluti più dalla strada un corpo omologo alla vicenda narrata, ma si parta da un individuo singolare, con i suoi tratti irripetibili, per ricostruirne cinematograficamente la storia. Mentre Maggiorani diventa l'attacchino Antonio Ricci, Caterina Rigoglioso mantiene il proprio nome e cognome. La sua performance perde

Lamberto Maggiorani in *Ladri di biciclette* (1948)

completamente il carattere attoriale e spettacolare per qualificarsi come atto di partecipazione a un rito conoscitivo. Nelle intenzioni di Zavattini, solo parzialmente realizzate in *Storia di Caterina* (episodio de *L'amore in città*, 1953), il film consiste nell'attivazione di un processo di analisi in cui fatti ed emozioni sono scomposti e sviscerati in tutti i loro aspetti, nel momento stesso in cui vengono rivissuti sul set.

In questa operazione, definita film-lampo forse per analogia con la cronaca-lampo vertoviana, non solo si manda in pezzi il concetto tradizionale di opera, ma la stessa parola attore viene privata dei suoi significati abituali.

> Tutti coloro che partecipano a film di questa specie interrompono per un momento il loro lavoro per contribuire a questa specie di rito, per collaborare con questa umile loro presenza reale al riconoscimento di una verità. Non sono più attori, l'attore è finito ormai per questo tipo di cinema, ma è uno degli aspetti che può diventare normale della professione di uomo[44].

Gli stessi intendimenti sono alla base del progetto non realizzato *Tu, Maggiorani*, scritto nel '52, in cui Zavattini ricostruisce il calvario dell'interprete di *Ladri di biciclette*, analogo a quello di tanti altri attori presi dalla strada che sono stati vittime dei miti antidivistici creati involontariamente dal neorealismo. Il disoccupato Maggiorani cammina per le vie di Roma «come quando nel film andava in cerca della bicicletta» e «alle sue spalle ci sono tutti i personaggi dei film

che hanno invocato in questo dopoguerra l'aiuto degli uomini, l'attacchino Antonio, il prete di *Roma città aperta*, i bambini di *Sciuscià*, il bambino di *Germania anno zero* – e folle, folle che piangono nelle sale dei cinema, folle che applaudono in un impeto fraterno il personaggio fittizio e non fanno niente per il personaggio vero»[45]. Lo scrittore pone al centro dell'analisi, qui come nel soggetto di *Bellissima* (1951), la frattura tra cinema e vita che il neorealismo ha inteso colmare, ma che inevitabilmente si ripropone subito dopo l'ultima inquadratura di ogni film. La separatezza tra il mondo delle immagini illusorie e il mondo della realtà quotidiana può essere superata soltanto se cambia radicalmente il concetto stesso di cinema, se lo si intende come forma di intervento diretto sul campo, condotto attraverso i modi dell'inchiesta, del diario, dell'autobiografia.

L'idea zavattiniana che tutti gli uomini siano personaggi straordinari, «creature continuamente alla ribalta»[46], si accompagna alla convinzione che siano anche tutti attori, ma in un senso completamente nuovo del termine, cioè in quanto soggetti attivi di un processo di condivisione della conoscenza, in cui ognuno è specchio di se stesso e dell'altro, si guarda nel mentre si fa guardare.

> Io spero che verrà un giorno in cui tutti saremo attori di cinema, cioè gli presteremo quel tanto che sarà necessario – riprendendo poi la nostra vita normale – per contribuire a riprodurre il più frequentemente e il più veridicamente possibile quei fatti che ci sembrano degni di essere aperti davanti alla coscienza di tutti. Un cinema in cui, in sostanza, ci si possa specchiare lavorando con umiltà, come un servizio sociale[47].

Questo sforzo analitico e autocritico coinvolge anche gli attori di professione, in quanto anch'essi individui immersi nel flusso dell'attualità, chiamati ad abbandonare il loro «cagnolino» (simbolo del divismo capriccioso) per partecipare alle barricate del dopoguerra, che impongono una moralizzazione dello spettacolo e la sperimentazione di nuove forme di presenza.

Nel progetto di *Siamo donne* Zavattini applica alla figura dell'attore lo stesso metodo seguito per il non attore, coinvolgendolo in una diretta confessione autobiografica. Isa Miranda, Anna Magnani, Ingrid Bergman e Alida Valli sono «attrici di se stesse», partecipano alla loro radioscopia, come avrebbe dovuto fare più tardi, e assai più radicalmente, Maurizio Arena nel progetto non realizzato del film-inchiesta *La cavia* (1961). Sottoponendosi a un «esame quasi scientifico», Arena diventa «attore in un senso nuovo per lui, con la coscienza dello specchio, e nello stesso tempo oggetto, documento»[48].

Dagli anni '60 in poi Zavattini radicalizza questa ricerca di forme autoriflessive e testimoniali; non ha più paura di parlare di «cinema della crudeltà» per qualificare l'esperimento su Arena e in generale il metodo di vivisezione applicato ai fatti e ai corpi, che vengono spogliati di tutti gli artifici depositati su di essi da convenzioni estetiche secolari e ridotti alla loro materia elementare, alla loro immediata fisicità.

In questa autopsia delle sostanze viventi, il concetto tradizionale di attore entra in crisi parallelamente a quello di autore, inteso nelle diverse accezioni di scrittore, regista, pittore, ecc. Ne *La cavia* il regista non è più il demiurgo miste-

Caterina Rigoglioso ne *L'amore in città* (1953)

rioso e invisibile che si rivela solo attraverso il modo di condurre la storia e di comporre le immagini, ma una presenza concreta e problematica, che si interroga sul proprio lavoro nel mentre lo sta realizzando, mettendosi in gioco fisicamente. Il film è fregolianamente aperto al retroscena, mostra e discute il proprio processo di costruzione, esibendone i materiali.

L'attivazione di una dialettica maieutica tra il regista e l'attore coinvolge anche lo spettatore in quanto «complice» della medesima indagine conoscitiva e non più destinatario passivo di una storia. Il film-inchiesta e diaristico, progettato con energia instancabile nelle più varie forme, è concepito come una domanda aperta e il suo svolgersi come «il cammino dalla domanda alla risposta anche se una risposta non potrà essere data»[49]. Ma ciò che conta non è tanto il punto d'arrivo quando la messa in moto del processo investigativo.

L'autore diventa attore

La deflagrazione delle vecchie nozioni di autore, attore e spettatore si riverbera in tutti i campi dell'attività zavattiniana producendo, fin dagli anni '40, forme cangianti, che trapassano da un ambito all'altro. Il progetto de *La conferenza*, elaborato nel '43 come commedia[50] e nel '47 come soggetto cinematografico, prevede che un uomo annunci e discuta in una sala, con un vasto

Roberto Benigni in *Ma che cos'è questo amore?*

pubblico, la propria volontà di suicidarsi. Mentre lo spazio teatrale perde le tradizionali connotazioni sceniche, limitandosi alle materie primarie del corpo e della parola, l'atto recitativo si trasforma in confessione autobiografica, monologo che vuole suscitare un dialogo, «esame di coscienza» che si espande dalla sfera privata a quella collettiva. In *Teatro*, il racconto del '46 cui si è già accennato, Zavattini immagina che un attore parli direttamente con il pubblico, prima a sipario chiuso, poi su un palcoscenico che si frantuma e moltiplica in innumerevoli scatole sceniche, innescando un procedimento vertiginoso di mise en abyme. Ogni scatola è coperta da un siparietto che l'attore si accinge a sollevare e che, in straordinaria sintonia con l'inquadratura cinematografica, mostra brandelli di scene: «Quattro gambe per esempio – o una mano con un vaso di fiori, un uomo seduto; o tre donne ferme in un gesto; e così di seguito fino all'infinito»[51]. Alla fine l'attore dice agli spettatori che non bisogna attribuire nessuna importanza a ognuna di queste scene e li incita a prendere il posto dei personaggi sul palco.

> Vorrei portare qui uno di voi e lo esaminerei da ogni lato facendolo girare lentamente come un pianeta. Uno di voi, scelto a caso. Gli altri rimasti al loro posto lo guarderebbero con stupore. Eppure è lì tra voi: siete voi. Gridate io, io, io, squillino le fanfare, marciate su queste scene, rompete le trame, impedite che raggiungano il terzo atto[52].

Oltre all'urgenza di abolire la distanza tra arte e vita, tra palcoscenico e platea, si percepisce già acutamente la volontà di fare del teatro uno spazio di riflessione anziché di rappresentazione, di presenze flagranti anziché fittizie.

Tutti i futuri progetti zavattiniani vanno nelle direzioni indicate in questi due scritti degli anni '40: da una parte l'interrogazione delle forme e il disvelamento, davanti allo spettatore, del processo creativo; dall'altra l'intervento diretto, la performance autobiografica, che fa coincidere la figura dell'autore con quella del personaggio-attore.

Se nella commedia *Come nasce un soggetto cinematografico* (1958) Zavattini si autoanalizza ancora attraverso un portavoce, nel progetto de *L'uomo '67* – tito-

lo dato nel '66 a *Fare una poesia alla vigilia della guerra* e poi a una successiva idea per film – il mattatore è «il nostro autore, col suo nome e cognome veri, senza mascheramenti di sorta»[53]. Sul palcoscenico si diffonde la sua voce registrata:

> Mi chiamo Cesare Zavattini, sono quasi vecchio, e faccio lo scrittore da tanto tempo. Il protagonista sono io. Ho bisogno di sapere se si ha il diritto di scrivere una poesia alla vigilia della guerra. Sarei venuto volentieri in persona a discorrere con voi, qui sul palcoscenico, ma me ne manca il coraggio e il fiato. E devo servirmi del solito attore, pur essendo certo che il tempo degli intermediari e delle metafore è finito[54].

C'è dunque ancora un passo da fare, per colmare il divario che sussiste tra la denuncia della finzione e i suoi residui, tra lo smascheramento dell'attore-intermediario e le sue forme di sopravvivenza: entrare in scena fisicamente, in prima persona, non più soltanto come istanza autoriale riflessa. Il «non teatro» progettato da Zavattini, senza testo e senza attori, segue idealmente questa via di diretta compromissione esistenziale. È lo spazio in cui corpo e pensiero si mettono in moto simultaneamente, in un incessante processo di analisi di sé e del mondo circostante. Lo scrittore pensa a «gruppi di lavoro», o meglio a «gruppi di ragionamento», al posto delle vecchie compagnie: persone che si riuniscono per discutere i fatti del giorno, per tenere pubbliche letture dei quotidiani, in stretta collaborazione con gli astanti, che hanno perso le tradizionali connotazioni di spettatori. La sua tensione è verso una sorta di happening esistenziale e politico, con un canovaccio in minima parte prestabilito e tutto il resto affidato alle dinamiche che si producono sul momento; una specie di tribuna aperta del pensiero critico e autocritico, un movimento assembleare delle idee incarnate nel qui e ora della performance.

Per quanto in sintonia con il teatro di avanguardia degli anni '60 e '70, Zavattini non fa che portare alle estreme conseguenze la sua poetica dell'«incontro» e del «durante»: di un teatro, di una letteratura e di un cinema in cui il gesto dell'artista abbia una natura relazionale, sia radicato nella materia e nell'istante concreto del suo farsi e si identifichi con l'atto esistenziale, contro tutte le forme di mediazione consacrate dalle arti di rappresentazione.

Al «non teatro» corrisponde il «non libro», in cui lo scrittore reagisce all'istituzione letteraria e alla natura convenzionale della parola forzandone i limiti verso una continua amplificazione sensoriale, tattile e sonora. Similmente gli innumerevoli progetti di film autobiografici, film-viaggio e film-inchiesta, si delineano come altrettante ipotesi di «non film», centrati sul corpo dell'autore in scena, che si ascolta mentre parla, si guarda e si dà a vedere mentre agisce. Zavattini chiama queste forme «imprese» più che opere, momenti testamentari in cui la distanza tra il pensiero e l'azione vuole essere completamente annullata. Di contro al film-lampo, che implica ancora elementi di mediazione e di convenzione insiti nella «ricostruzione» del fatto già accaduto, rivendica presenze e azioni colte in flagrante, nel momento stesso in cui accadono. Zavattini è, sulla carta, un simultaneista ancora più radicale di Godard, a cui guarda del resto con grande ammirazione. Ma la sua volontà di far sentire finanche il respiro dell'artista al lavoro,

di mostrare gli scatti e i trasalimenti della sua carne, i percorsi del suo pensiero in atto, continua ancora a essere affidata principalmente alla scrittura, all'immaginazione di un cinema e di un teatro che non verranno mai realizzati.

Il sogno di essere attore e regista delle proprie imprese cinematografiche, tanto antico quanto implacabile, viene costantemente rinviato e produce instancabilmente sempre nuove visioni letterarie, che tematizzano l'«impossibilità o la dolorosa difficoltà di traghettare negli altri soltanto dei campioni provvisori di se stesso»[55].

> Una delle voglie luzzaresi che ho coltivato parecchio – scrive nel '76 in *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini* – è un film in piazza che avrei interpretato io. Non per vanità o per presunzione istrionica. È che siamo decisi a giudicarci sul serio, non si può farsi imprestare da nessun altro neanche un gesto, ogni mediazione diventa rinvio o spettacolo. Ho detto film, però la macchina da presa e la mia intelligenza non sono assolutamente obbligati a fare un film. A meno che non sia l'ultimo. Né un libro né un film ormai possono essere i penultimi che si fanno ma solo gli ultimi[56].

In estrema vecchiaia Zavattini si decide a compiere questo *ultimo* passo, verso cui lo spinge tutta la sua esperienza artistica precedente e al quale pensa fin dagli anni '30. *La veritàaaa*, diretto e interpretato nel 1982, è un travaglio, nel senso comune e ostetrico della parola. La sua genesi attraversa venti anni e raccoglie, come in una tavola sinottica, tutte le diverse e concomitanti istanze del lavoro zavattiniano. Il primo progetto[57] del '62 ripropone quel miscuglio tra documentario e finzione, tra modi dell'inchiesta e ritmi slapstick che caratterizza l'immaginazione cinematografica dello scrittore fin dagli anni '30. Non a caso gli interpreti previsti nel corso degli anni, da Enzo Jannacci a Renato Pozzetto fino a Roberto Benigni, tutti provenienti dal cabaret o dalle "cantine", ricalcano le qualità già attribuite all'attore di varietà. Il comico toscano, che viene attirato nel progetto alla fine degli anni '70, è il diretto erede di Totò, nel senso che viene reclutato con gli stessi intendimenti, e per quelle sue arti di conferenziere e comiziante che tanto sono congeniali a Zavattini.

I due soggetti scritti rispettivamente il 17 marzo 1980 e nel marzo-aprile 1981 – quando l'ipotesi di partecipazione di Benigni è ormai tramontata e *La veritàaaa* si è ridotto a un «film da camera» di circa un'oretta, prodotto a basso costo dalla Rai[58] – manifestano esemplarmente quell'oscillazione che caratterizza, quasi ontologicamente, tutti i movimenti espressivi zavattiniani: tra presenza diretta e travestimento, pura performance del corpo e ricerca di un esile, ma persistente, guscio visionario. Nel primo soggetto lo scrittore riprende i modi della conferenza e del monologo testamentario secondo schemi già elaborati nei suoi progetti di «non teatro» e addirittura nei testi dedicati al teatro degli anni '40; nel secondo racconta le uscite in libertà vigilata di un pazzo che si chiama Antonio, come i suoi alterego in *Parliamo tanto di me* o in *Come nasce un soggetto cinematografico.*

Il film, pur seguendo questa seconda traccia, mantiene elementi della prima, e soprattutto mescola in una gigantesca eco oltre cinquanta anni di scritture, pro-

positi e ossessioni. Zavattini entra in scena con la maschera del folle, che più volte ha indossato in passato e che presenta singolari equivalenze con quella dell'artista, capace di vedere «come nascono le cose» e di analizzarle fuori dai tracciati del pensiero dominante. Nel corso dell'azione si diverte a fare il verso a Mussolini o a traverstirsi da Garibaldi, portando a compimento il gioco che già aveva prefigurato ne *L'ultima cena*, la conferenza testamentaria luzzarese in cui, nei primissimi anni '70, pensava di interpretare contemporaneamente la parte di Cristo e di Giuda, della vittima e del carnefice.

> Zavattini – scriveva di sé in terza persona – disporrà gli amici con una sommaria apparecchiatura e truccatura. Forse sarà lui a essere contemporaneamente Cristo e Giuda, spostandosi dall'uno all'altro con la stessa scioltezza con la quale durante tutto il film egli si sposterà dal ruolo del regista a quello di oggetto della regia, mostrando, come in vitro, la germinazione di una idea e la sua composizione e scomposizione nei fattori umani, razionali e irrazionali che la compongono[59].

Ne *La veritàaaa* solo dopo il cartello «Fine» Zavattini denuncia i propri doppi, esce fuori dalla finzione e si rivolge direttamente al pubblico, spogliandosi degli abiti di scena per apparire con la "divisa" abituale: il basco e la camicia a quadri. Il poscritto, a cui tanto spesso ricorre anche nei testi letterari, ci mostra la scena originaria della sua filosofia cinematografica: l'incontro tra la macchina da presa e un uomo. «Uomo, vieni fuori! Omo veni foras! Uomo vieni fuori! Vieni fuori, foras, foras, foras! Vieni fuori!», ripete all'infinito, come una litania, la sua voce fuori campo fin dai titoli di testa del film. Alla macchina da presa viene attribuita, da sempre, una forza maieutica, la capacità di innescare un processo di rivelazione quasi religiosa, mentre il corpo umano, spogliato di ogni protesi artificiale, è di per se stesso divino, nella sua misteriosa energia vitale, da cui parte e a cui ritorna la ricerca incessante del senso. «Ma un punto fermo non è almeno il corpo? Anche se non si pensa o si pensa male – scrive ne *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini* –, il corpo non prevale con le sue domande così immense da rendere le altre successive? subordinate?»[60]. «La fantasia salva troppe cose sublimi ma non il corpo»[61], che per Zavattini è pensiero originario, quasi incontaminato, spirito incarnato nella materia.

La macchina da presa de *La veritàaaa* registra l'incontenibile propensione alla recita dell'autore e insieme la sua traboccante fisicità, vicina all'ebbrezza sessuale. Attore Zavattini lo è sempre stato nelle sue scritture e in maniera così evidente che non si ha bisogno di dimostrarlo. Ne *La veritàaaa* gesticola come un comico del muto, con un continuo movimento oscillatorio del corpo, che si propaga verso l'esterno, per poi bloccarsi con uno scatto improvviso e rientrare in se stesso. E del giocoliere di parole ha tutta la più consumata esperienza, passando dai neologismi agli ibridi parodici, ai termini osceni, ai nonsense, agli sproloqui, agli improperi e ai gorgoglii della voce. Lottando contro le «parole andate a male», non fa che esaltare la fisicità dei rumori e dei suoni, dei significanti che si ribellano ai significati e si dispongono in ritmi di falsetto o di canzone.

La veritàaaa è il varietà di Zavattini, la sua strabiliante miscela di "numeri" e insieme l'arena in cui consuma l'atto estremo di «gettare il corpo nella lotta». Nella sua pantomima comica si avverte un accento sacrificale; il confronto con la morte, che torna puntualmente in tutte le sue opere, non rappresenta soltanto il gesto morale del clown, ma scandisce il ritmo profondo della sua fenomenologia del corpo.

L'attore Zavattini è un Keaton all'incontrario: alla faccia di pietra del comico americano oppone un volto tutto fremiti e sussulti espressionistici. Eppure si esce dal film con la sensazione di aver visto una maschera tragica, di aver colto una fissità metafisica sotto il movimento sussultorio, dionisiaco, delle carni. Come nella faccia dolorosa del vecchio Keaton, le enormi borse perioculari dello scrittore assumono un rilievo quasi scultoreo; l'inclinazione delle sopracciglia, la ferita aperta della bocca e l'ovale nudo della testa ricordano le stilizzazioni dei suoi autoritratti pittorici. Il pathos de *La veritàaaa* non passa soltanto attraverso il rigore di un pensiero in perenne movimento, ma risuona nel crepitio della voce, nell'umore stupefatto e nella plasticità infantile del corpo di Cesare Zavattini.

1. La lettera appare nella rubrica *Lettere di Zavattini* sul settimanale umoristico «Settebello», che Zavattini dirige insieme ad Achille Campanile. Successivamente viene ripubblicata in C. Zavattini, *Al macero*, a cura di Gustavo Marchesi e Giovanni Negri, Einaudi, Torino, 1976. Traggo la citazione dall'ultima ripubblicazione in C. Zavattini, *Opere. 1931-1986*, a cura di Silvana Cirillo, Bompiani, Milano, 1991, p. 1275. Purtroppo non sono riuscita a risalire alla fonte originale. Sulla base delle informazioni raccolte da vari studiosi, penso che si possa ipotizzare il 1939 come anno di pubblicazione della lettera.
2. Cfr. *Cesare Zavattini*, in Franca Faldini e Goffredo Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 218.
3. C. Zavattini, *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, Bompiani, Milano, 1976; poi in C. Zavattini, *Opere 1931-1986*, cit., p. 1349.
4. C. Zavattini in Giacomo Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1986, pp. 231-232.
5. Queste conversazioni vengono pubblicate in C. Zavattini, *Al macero*, cit. Traggo la citazione dall'ultima ripubblicazione in C. Zavattini, *Opere. 1931-1986*, cit., p. 1216.
6. *Lina Gennari*, «Tempo», 44, 28 marzo 1940.
7. Cfr. C. Zavattini, *Opere. 1931-1986*, cit., p. 1276.
8. *Lotte nell'ombra*, «Tempo», 3, 15 giugno 1939.
9. Cfr. *Charlot*, conferenza tenuta a Imola il 24 aprile 1937, in Giacomo Gambetti, *Zavattini. Cinema e vita*, Edizioni Bora, Bologna, 1996, p. 90.
10. Cfr. *Imola, autunno 1942*, in G. Gambetti, *Zavattini. Cinema e vita*, cit., p. 98.
11. *Autori alla ribalta*, «Tempo», 48, 25 aprile 1940.

12. *Elogio della pazzia*, «Tempo», 8, 20 luglio 1939.
13. *Charlot*, cit., p. 90.
14. *Id.*, p. 93.
15. *Cavalleria rusticana*, «Tempo», 26, 23 novembre 1939.
16. *Quattro chiacchiere*, «Tempo», 29, 14 dicembre 1939.
17. *Tutto bene*, «Tempo», 51, 16 maggio 1940.
18. *Charlot*, cit., p. 90.
19. *Fratelli De Rege*, «Tempo», 45, 4 aprile 1940.
20. *Renato Rascel*, «Tempo», 46, 11 aprile 1940.
21. *I tre Bonos*, «Tempo», 55, 13 giugno 1940.
22. *Grandi magazzini*, «Tempo», 15, 7 settembre 1939.
23. *Il caso De Sica*, «Tempo», 39, 22 febbraio 1940.
24. *Imputato, alzatevi!*, «Tempo», 21, 19 ottobre 1939.
25. *Totò*, «Tempo», 53, 30 maggio 1940.
26. *Imola, autunno 1942*, cit., p. 102.
27. *I pensieri di Totò*, «Scenario», 9, settembre 1940.
28. Aldo Paladini, *Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo. 3. Distesa interpretazione dell'anima collettiva*, «Cinema», 68, 15 agosto 1951.
29. *Riandando*, in C. Zavattini, *Straparole*, Bompiani, Milano, 1967, p. 239.
30. Cfr. Cesare Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, a cura di Silvana Cirillo, Bompiani, Milano, 1988, pp. 117-119.
31. *La beneficiata dei direttori*, «Cinema Illustrazione», 31 maggio 1933; poi in C. Zavattini, *Cronache da Hollywood*, Lucarini, Roma, 1991, p. 144.
32. *Bisogna vivere, dice Wynne Gibson, per essere artiste*, «Cinema Illustrazione», 6 giugno 1933; poi in C. Zavattini, *Cronache da Hollywood*, cit., p. 145.
33. *I divi e la poesia*, «Cinema Illustrazione», 14 ottobre 1931; poi in C. Zavattini, *Cronache da Hollywood*, cit., pp. 63-66.
34. *Il caffè dei divi*, «Cinema Illustrazione», 22 ottobre 1930; poi in C. Zavattini, *Cronache da Hollywood*, cit., p. 10.
35. *Holliwood* [con la i], «Gazzetta di Parma», 4 marzo 1928.
36. Cfr. nota 1. C. Zavattini, *Opere. 1931-1986*, cit., pp. 1255-1256.
37. *Lettera a Luigi Freddi*, cfr. nota 1. C. Zavattini, *Opere. 1931-1986*, cit., pp. 1264-1265.
38. *Ritratto di Isa - 28 maggio 1948*, «Bis», 21, 3 agosto 1948; poi in C. Zavattini, *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Bompiani, Milano, 1979 e Mursia, Milano, 1991, p. 64.
39. Prefazione a Pietro Garinei, Alessandro Giovannini e Luigi Magni, *Ciao Rudy*, Cappelli, Bologna, 1965; poi in C. Zavattini, *Gli altri*, a cura di Pier Luigi Raffaelli, Bompiani, Milano, 1986, p. 48.
40. *Addio al cinema*, in AA.VV., *Cinema d'oggi*, Vallecchi editore, Firenze, 1958, p. 87.
41. *Ma è proprio il caldo?*, «Cinema Illustrazione», 23 agosto 1933; poi in C. Zavattini, *Cronache da Hollywood*, cit., pp. 158-159.
42. *Alcune idee sul cinema*, in C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979, p. 106. Il testo, che è il risultato di una intervista a Zavattini di Michele Gandin, viene pubblicato originariamente su «Rivista del Cinema Italiano», 2, dicembre 1952, e in C. Zavattini, *Umberto D.*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1953.
43. *Cesare Zavattini: Io e il cinema. Guardando Sofia penso a Carducci*, intervista a cura di Neera Ferreri, «Oggi», 12 gennaio 1967.
44. *Film-lampo: sviluppo del neorealismo* (1952), in C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, cit., p. 90.
45. *Il neorealismo secondo me* (relazione al convegno di Parma, 4-5 dicembre 1953), «Rivista del Cinema Italiano», 3, marzo 1954; poi in C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, cit., p. 128.
46. *Tu, Maggiorani*, in C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Bompiani, Milano, 1979, p. 41.
47. *Processo al non attore*, «Cinema Nuovo», 79, 25 marzo 1956. Zavattini risponde a un'inchiesta a cura di Piero Cristofani e Roberto Manetti.
48. *La cavia*, in C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, cit., p. 192.
49. *L'uomo '67*, in C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, cit., p. 161.
50. Cfr. *Zavattini propone un teatro di sfida*, intervista a cura di O. Bongarzoni, «Paese Sera», 23 novembre 1966.
51. *Teatro*, «Fiera Letteraria», 19 settembre 1946.
52. *Ibid.*
53. Da un appunto inviato a Paolo Grassi, citato in C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, cit., p. 316.
54. *Fare una poesia alla vigilia della guerra*, «Rinascita», 22, 31 maggio 1968.
55. Lettera a Giorgio Strehler del 21 gennaio 1968, in C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, cit., p. 254.
56. *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, in C. Zavattini, *Opere. 1931-1986*, cit., p. 1369.
57. Cfr. C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, cit., pp. 162-172.
58. I due soggetti vengono pubblicati per la prima volta in C. Zavattini, *La veritàaaa*, a cura di Maurizio Grande, Bompiani, Milano, 1983.
59. Cfr. *L'ultima cena* (1971-72), in C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, cit., p. 279.
60. *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, in C. Zavattini, *Opere. 1931-1986*, cit., p. 1413.
61. *Id.*, p. 1375.

La conferenza
Cesare Zavattini

28

Il primo progetto cinematografico de La conferenza *risale al 1947 e si intitola* Si ucciderà?. *L'azione non è ancora ambientata in una sala di conferenze ma in una grande piazza dove uno sconosciuto comunica alla folla la propria decisione di suicidarsi, per poi rimandare di ventiquattro ore il gesto estremo. «Se durante queste ventiquattro ore egli noterà nella vita della città sintomi di miglioramento, non si ucciderà più. E scompare lasciando questo gigantesco compito alla città, che vuol dire al mondo. Ora il mondo sa che cosa significa la vita di un uomo e dovrà pesare le proprie azioni e le proprie parole. Tutti tornano alle proprie case commentando. Sentono che qualcosa oramai li accomuna. Prima erano migliaia e migliaia d'ignoti, ora sembra che si conoscano da secoli. E comincia per la città la vita di queste ventiquattro ore, durante le quali cambia per ciascuno la prospettiva delle azioni, anche le più comuni. Facciamo un'esplorazione in ogni luogo e dovunque troviamo l'angoscia del fatto nuovo. Riusciamo a vedere come l'uno sia legato all'altro in quanto il gesto dell'uno si ripercuote, all'infinito, nelle vicende dell'altro. Non ci sono protagonisti, ma tutti sono ugualmente protagonisti». Il soggetto termina con una interrogazione: «Ma si ucciderà il misterioso individuo? La domanda resta sospesa come un incubo sino alla fine su tutti».*

*A questa prima idea si riferisce molto probabilmente Aldo Paladini (*Soggetti senza cavallo a dondolo. 4. Signori sono le nove, comincia il diluvio universale, *«Cinema», 74, 15 novembre 1951), che rimanda a un «raccontino» preesistente il soggetto, pubblicato su «un grande settimanale e intitolato* Usi e costumi della Valle Padana*», in cui il protagonista finiva invece per suicidarsi. In realtà sulla prima stesura del soggetto – conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia e consistente in una sola pagina dattiloscritta – lo scrittore ha annotato a mano «vedi "Tempo", 1-2-3-4-5 settembre 1947».*

Nella seconda stesura del soggetto cambia la conclusione: «Alla fine l'uomo non si ucciderà perché il filo di speranza continua a esserci; in queste ventiquattro ore si è scoperto tutto il male possibile e immaginabile, ma si è anche scoperta la coscienza di questo male».

Nel 1953 il soggetto viene ripreso con ampliamenti e modifiche, e intitolato La conferenza. Si ucciderà? *è indicato invece come titolo provvisorio, insieme a* Signore e signori. *In questo numero pubblichiamo il testo depositato alla* SIAE *nel febbraio 1953, che consta di 7 pagine dattiloscritte. Zavattini lo rielabora nei mesi successi-*

vi, ampliandolo fino a 9 cartelle dattiloscritte. In una prima stesura di quest'ultima versione, dove il conferenziere dovrebbe parlare al pubblico degli «usi e costumi della Valle Padana», compare l'indicazione, scritta a mano, «Zibaldone Blasetti Zavattini», che ci fa supporre l'idea di destinare il soggetto a Zibaldone n. 2 (Tempi nostri)*, uscito nel 1954. L'ultima stesura di questa versione risale al 3 novembre 1953 e si conclude con un «inno festoso».*

Nel 1955 lo scrittore appronta una versione ancora diversa (datata 18 marzo), che termina invece con il suicidio fuori campo del conferenziere, mentre «dalla finestra entra il rumore della città e l'eco del corteo che canta l'inno antibellico». A mano Zavattini scrive «No» in corrispondenza di questo finale pessimista, che tuttavia viene nuovamente proposto in una rielaborazione successiva.

Nella prima stesura della pre-sceneggiatura, datata 27 aprile 1955, il conferenziere non si uccide, ma spara a un «ipocrita». Il finale viene continuamente rimaneggiato nelle innumerevoli stesure posteriori, oscillando tra volontà utopica di riconciliazione sociale e coscienza amara della negatività dei rapporti umani.

Il grande lavorio de La conferenza *(oltre 300 pagine, dal '47 al '55) testimonia esemplarmente l'importanza che Zavattini attribuisce all'idea dell'esame di coscienza collettivo e del suicidio come estremo gesto morale, addirittura evangelico, dell'uomo che non ha assolto agli obblighi del «conoscere per provvedere», secondo uno slogan lanciato incessantemente dallo scrittore fin dal dopoguerra. Molte figure (ad esempio quella dell'uomo che gira come un pianeta) e temi (ad esempio quello centrale della guerra e della pace) presenti in questo progetto vengono ripresi in numerosi testi coevi e successivi. Anche lo schema antirappresentativo, del "monologo dialogico", della confessione e dell'autoriflessione, costituisce una costante del lavoro zavattiniano, da* Come nasce un soggetto cinematografico *(1958) a* Fare una poesia alla vigilia della guerra *(1966-68). Questo schema permea tutta la progettualità legata al «non teatro» e alla diaristica cinematografica, fino a* La veritàaaa, *che compendia in un sunto esemplare il prima, il poi e il durante, proponendosi come la* conferenza *ultima e decisiva di un autore-attore che fa di se stesso la cavia dei propri esperimenti conoscitivi ed estetici.* (s.p.)

In una vastissima sala da conferenze due o trecento persone stanno aspettando il conferenziere che ritarda.

Finalmente il conferenziere arriva: è un uomo sui trent'anni, un po' pallido, nessuno si accorge che domina a fatica una forte emozione. Si siede e comincia la sua conferenza su un argomento di carattere folcloristico.

Dopo pochi minuti, l'uomo, sempre più emozionato, smette di leggere i suoi appunti e fissa a lungo il pubblico: i suoi occhi, il suo silenzio mettono tutti in un profondo imbarazzo. Lentamente si decide a parlare e dice, con grandi pause, che lui poco fa, lungo una strada di periferia, stava uccidendosi. Poi ha pensato di non uccidersi in quella strada solitaria, ma di farlo qui davanti a degli uomini come lui ai quali può, deve dire le ragioni del suo atto perché riguardano tutti.

E intanto tira fuori una rivoltella.

Come un solo uomo tutti gridano alzandosi: «No».

Il giovane dice con calma, poiché ora riesce a dominarsi: «Se fate un passo, se fate un gesto, mi sparo subito. State quieti. Almeno, prima di lasciarvi per sempre, io potrò dire tutto, assolutamente tutto. Voglio dire tutto, tutto, tutto».

Nessuno osa fare il minimo movimento, aprire bocca. Allora l'uomo tira via la rivoltella dalle tempie e riprende a parlare. Dice che è stanco, che non ha più fiducia negli uomini e per questo non riesce ad amarli: del resto anche gli altri non amano lui.

Non si può andare avanti con questa vita dove non c'è niente di sicuro, neanche gli affetti più sacri. «Ho paura – dice – forse è sempre stato così, ma oggi è come se noi ce ne accorgessimo per la prima volta. Noi ci odiamo», ripete con forza.

Uno grida spontaneamente: «Non è vero».

Il ghiaccio è rotto. L'uomo vuole sapere perché non è vero e da questo momento incomincia un dibattito cui a poco a poco partecipano tutti. Dapprima, per lo spavento incombente che l'uomo possa di attimo in attimo compiere il tremendo gesto, tutti si affannano, disordinatamente, ad accumulare argomenti su argomenti, come a voler fare una barriera contro l'incalzare degli interrogativi che l'uomo pone quasi con crudeltà. Ma poi la discussione si ordina, e acquista il vero e proprio significato da parte dell'uomo e dei suoi contraddittori, di una confessione in extremis. C'è gente di tutte le età, di tutte le condizioni sociali, davanti a quell'uomo così fermamente deciso a sparire dal mondo; ci sono amici e nemici, padri e madri, persone che non si sono mai conosciute, mogli e mariti e amanti.

Qualcuno non riesce a penetrare la gravità del dibattito e vorrebbe soltanto eclissarsi. Ma nessuno può andarsene poiché il conferenziere ha chiuso con la chiave l'uscio di entrata della sala e obbliga uno di guardia a rispondere a chi bussa che non si può entrare essendo già cominciata la conferenza. Qualche altro vorrebbe perfino fuggire dalla finestra che dà sulla strada piena di traffici e di rumori ma siamo al secondo piano.

La maggioranza viene invece inesorabilmente presa nell'ingranaggio di questo straordinario processo e sente che la posta in gioco è qualche cosa di immenso: la vita di un uomo. Sembra che per la prima volta si abbia la conoscenza di quello che è la vita di un uomo e della interdipendenza dei rapporti che corrono fra un uomo e gli altri uomini.

La sala si trasforma come in un palcoscenico su cui ciascuno partecipa alla drammatica discussione mettendosi a disposizione affinché gli argomenti diventino materia viva, umana, esemplificata. Si improvvisa di volta in volta la messa in scena necessaria – una strada – una casa – un negozio – un tram – con quel poco che si ha a disposizione, dalle sedie ai soprabiti. Ogni cosa qui acquista una sua essenziale evidenza. Quando si parla delle madri, ecco una madre col figlioletto, tra i trecento; come una cavia, essa si presta, dopo tanta riluttanza, a la-

sciarsi sondare nei suoi sentimenti, a mostrare il suo dolore se il figlio fosse morto, e ad analizzarlo questo dolore sotto le più impressionanti prospettive. Quando si parla dei più gelosi rapporti tra moglie e marito, una moglie e un marito ripetono con verità e umiltà momenti del loro passato e del presente e anche del futuro, dolorosi e lieti, sempre profilati secondo questo bisogno di verità di abbandono di ogni ipocrisia.

Un uomo, uno qualsiasi, scelto a caso tra i presenti, sale sopra la pedana e sotto la luce del riflettore si muove lentamente, tutti lo guardano, mentre si muove lento intorno a se stesso, come un pianeta: sembra che solo ora si abbia il senso di che cosa sia una creatura umana.

Così a poco a poco ci si addentra nell'esame della vita quotidiana, scomposta in tutti i suoi interrogativi.

È un angoscioso incalzare di contraddizioni, di ingiustizie, di gridi di dolore che porta fatalmente al più grande e disumano errore: la guerra.

E lì, con la collaborazione di tutti, viene fatta la guerra; viene finta una guerra e scomposta nelle fasi più segrete dell'animo, vista come sotto una lente. Tutti si slanciano gli uni contro gli altri per fermarsi, e poi colpire di nuovo, ubbidienti ai comandi di quelli che dirigono il dibattito. Qualcuno piange costernato dalla plastica constatazione della propria assurda cattiveria, della propria mancanza di solidarietà verso gli altri; qualcuno non regge a portare l'esperimento sino in fondo e grida che vuole uscire, sembra impazzito.

Alla fine sono tutti disseminati in questa sala come dopo una battaglia, angosciati, piangenti, sfiniti o stupefatti.

Ma su questa minuta e implacabile analisi si alza un po' di speranza. Perché solo ora, quei trecento si sentono legati da qualche cosa di comune. Solo la conoscenza coraggiosa della verità ci unisce. L'inganno sta nel nascondere ciò che abbiamo di comune. Eccoli qui, questi trecento che rispecchiano il mondo, come una sola creatura, ora che hanno visto. No, il nostro uomo non si ucciderà. Il "dialogo" fra lui e gli altri non è stato un atto di morte. Anche lui ha capito che non possiamo, dobbiamo diventare migliori, questo è il senso della vita. Non bisogna disertare: troppi sono i gridi di dolore che si alzano da tante parti della terra, e sono gridi di dolore di che vuole vivere, non morire.

La genesi di *Siamo donne* nella corrispondenza con Nino Frank

Presso l'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia è conservato un imponente carteggio tra lo scrittore e Nino Frank, che dura oltre trenta anni, dal 1951 al 1986, e comprende più di trecento documenti.

In questo lungo arco di tempo Zavattini e Frank condividono molteplici interessi culturali, amicali e lavorativi, muovendosi entrambi tra cinema e letteratura. Frank collabora ai «Cahiers du Cinéma» dal '51 al '54, scrivendo soprattutto sul cinema italiano. Nel 1951 pubblica Cinema dell'arte. Panorama du cinéma italien de 1895 à 1951, *André Bonne, Paris. A lui si deve anche l'incontro tra Bazin e Zavattini avvenuto nell'estate del '51. Dal '65 all'81 è il traduttore ufficiale delle opere letterarie di Zavattini in Francia. Per un profilo di Frank, intellettuale inserito in un circuito di scambi internazionali, scrittore e giornalista dalle inclinazioni eclettiche, si rimanda all'articolo di Mario Fusco pubblicato alle pp. 137-139 di questo numero di «Bianco & Nero».*

Dal poderoso materiale epistolare, consultato con molte difficoltà data la preponderanza dei manoscritti sui dattiloscritti, abbiamo estrapolato le lettere relative al progetto di Siamo donne *(denominato inizialmente* Vero, Cinque confessioni *e* Noi donne*), in cui Zavattini cerca ripetutamente di coinvolgere l'amico Frank, chiamandolo in causa oltre che come testimone attivo della concezione del film, come possibile e auspicato compagno di lavoro, da inserire contrattualmente tra gli estensori della sceneggiatura. Attraverso la pubblicazione di questi documenti riteniamo di aggiungere un piccolo tassello alla ricostruzione di un momento particolarmente incandescente della progettualità zavattiniana, in cui lo scrittore coniuga «la rottura dell'archetipo attore» con la tensione all'inchiesta e all'autobiografia diretta. Ricordiamo che la nostra rivista ha già dedicato a* Siamo donne, *in occasione del suo restauro, un ampio saggio di Giorgio De Vincenti apparso nel numero 1-2, gennaio-aprile 2001.* (s.p.)

Roma, 25 novembre 1951

Caro Frank,

sia De Sica che io ti siamo profondamente grati del tuo giudizio su *Umberto D.*, ci aiuta a affrontare il pubblico con maggiore tranquillità. Anche Clair ha visto il film e lo crede addirittura superiore a *Ladri di biciclette*. Immaginati la nostra gioia.

Ho parlato in questi giorni alla stampa per la prima volta di *Italia mia*[1]. Ti manderò qualche giornale dove sia fedelmente espresso il mio pensiero. Sono molto contento perché questo mio predilettissimo progetto che De Sica realizzerà in un modo magistrale ha incontrato subito calde approvazioni.

Nel tuo pezzo su «Arts» ripeti innocentemente una notizia non vera che qualcuno ha messo in giro chissà perché. La notizia che la storia di *Umberto D.* sarebbe stata ispirata a De Sica (ma l'autore della storia non sono io?) dalla vita di suo padre che tu hai fatto diventare fratello. Ebbene, De Sica stesso smentì la cosa su «Tempo» e ora una volta per tutte l'ho smentita io, cogliendo la tua occasione, in un'intervista che mi ha fatto l'ANSA. Nessun personaggio vero c'entra direttamente o indirettamente con il mio *Umberto D.*

Ti ho spiegato i precedenti per i quali dovevo proporre a Guarini e alla Miranda prima che a altri il film delle autobiografie[2]. Guarini è tornato oggi e oggi stesso ho avuto il colloquio con lui. Guarini spera di poter concretare l'affare in un tempo abbastanza breve. Dopo un po' di riflessione ho creduto meglio presentare il film con attrici italiane, solamente italiane, quelle che sono l'espressione del cinema italiano di questi anni. Sceglieremo fra Isa Miranda, Anna Magnani, Silvana Mangano, Maria Michi, Valentina Cortese, Elisa Cegani, Carla Del Poggio, Annamaria Pierangeli, Alida Valli, Elena Varzi, Lucia Bosè. Fra i registi: De Sica, Visconti, Antonioni, Zampa.

Come vedi, è una specie di *parata del neo-realismo italiano*, sia per l'idea centrale, che non potrebbe essere più neorealistica di così, sia per i registi, scelti fra quelli tipicamente neorealisti, sia per le attrici che hanno tutte al loro attivo qualche nota interpretazione neorealista. Anche da un punto di vista pratico il film tutto all'italiana è assai più facile coordinarlo. Da un punto di vista ideale, ripeto, rappresenta qualche cosa di tutto nostro, di storicamente preciso, e di esportabile nel migliore senso della parola, una certa tappa, insomma, del discorso *umano* del cinema italiano. Ne convieni? Credo di aver trovato anche il titolo: *Vero*, *Vrai* in francese, *True* in inglese. È breve, forte, pertinente.

E ora un chiarimento relativo alla nostra imminente collaborazione. Non sono abbastanza modesto per tacerti che non vorrei rinunciare alla paternità pubblica dell'idea. Rinuncio per sempre al film della Miranda, ma rinunciare al fatto che si sappia che l'idea vera e propria è mia mi dorrebbe in quanto la considero un dente nell'ingranaggio della mia piccola biografia di scrittore di cinema. Ho torto? D'altra parte ti confermo ciò che di mia spontanea volontà, anzi con entusiasmo, ti ho proposto, che tu sarai di nome e di fatto mio collaboratore nella stesura dello scenario.

Caro Frank, siamo stati insieme poco, ma vedi che quel poco è bastato per far nascere del buon lavoro. Questo film vale la candela. Io ho solo il rammarico che non potrò dedicarmici quanto vorrei, ma ci sei tu col quale sento d'intendermi interamente e ciò mi tranquillizza, l'ho già detto anche a Guarini. Ti dico sin da questo momento che avrai tutto il mio appoggio affinché il tuo compenso sia degno di te e della tua fatica.

Credi che dovremo chiamare altri collaboratori? Per esempio affidare ogni sketch a un collaboratore diverso? In questo caso noi due sceglieremmo gli episodi che preferiamo, uno a testa, e conserveremmo la supervisione effettiva di tutti gli episodi, insomma di tutto lo scenario. [...] Ogni regista vorrà essere cosceneggiatore, e poi non potremo essere contemporaneamente con cinque o sei registi. Il problema più difficile sarà proprio quello dell'organizzazione del lavoro. Una sceneggiatura decentrata faciliterebbe assai la soluzione della cosa.

Non mi hai scritto se Bazin mi ha perdonato il mio disordine epistolare, i miei ritardi, eccetera[3]. Contavo su te come avvocato. Salutalo.

Zavattini

1. Per il progetto di *Italia mia*, proposto prima a De Sica e poi a Rossellini, si veda, fra l'altro, «Rassegna del Film», 12, marzo 1953 e 13, aprile 1953. Cfr. inoltre C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Bompiani, Milano, 1979, pp. 173-187.

2. Zavattini aveva già scritto un soggetto sull'autobiografia della Miranda. Ne parla in un articolo su «Bis» del 5 agosto 1950, dove afferma di aver ripreso in mano un progetto pensato tre anni prima. Tra i soggetti non realizzati, scritti nel '49 e '50, Aldo Paladini cita *Vita di una povera donna*, «autobiografia di Isa Miranda narrata sullo schermo in prima persona dall'attrice medesima». Cfr. A. Paladini, *Soggetti senza cavallo a dondolo. 5. Il neorealismo è morto, viva il neorealismo*, «Cinema», 85, 1° maggio 1952.

3. A proposito dell'epistolario Zavattini-Bazin, cfr. «Bianco & Nero», 1, gennaio-febbraio 2002, pp. 83-119.

Parigi, 3 dicembre 1951

Carissimo Cesare,

ti scrivo poco e rapidamente, ma con il massimo piacere per la tua lettera. Poco e rapidamente, perché sono un po' nello stato in cui tu dovevi essere verso settembre, 14 articoli e un'emissione radio di 70 minuti in questo mese dacché sono ritornato da Roma, oltre al resto! Del resto, scappo domani in campagna per dieci giorni.

Ho visto *Miracolo a Milano*. È un capolavoro. Dillo anche a De Sica. Qui c'è una levata di scudi parziale, per ragioni politiche. Tu avrai presto il mio articolo di «Arts»[1], che dice quanto *Miracolo* sia bello, ma ch'è scritto soprattutto con intenti polemici contro la cricca di qui [...]. I «Cahiers du Cinéma» ti porteranno l'omaggio e la difesa della critica veramente valorosa: ci troverai il *Cavallo a dondolo*[2], ecc. Bazin ti abbraccia, non è affatto arrabbiato con te, ed è caduto dalle nuvole quando gli ho chiesto se lo era.

Registro, per *Umberto D.*, la rettifica circa il padre di De Sica. È un genere di fesserie che si ha sempre torto di sentire. Quando il film uscirà – o prima – rettificherò io stesso.

Quanto a *Vero*, anzitutto: l'idea è tua e unicamente tua. Del resto, come ricorderai, io – in base a quanto mi avevi detto qui a Parigi – avevo pensato solo che sarebbe stato interessante, dopo quello sulla Miranda, fare altri film del genere, con altre attrici. Sei stato tu mentre parlavamo di questo alle Colline Emiliane, dove lasagne e lambrusco erano così indimenticabili, a concepire subito il film nella forma ch'è quella di ora: un episodio per attrice. Quindi idea e schema interamente tuoi: io non ti sono servito che da reattivo.

A parte questo, come puoi ben pensare, io sono felicissimo e orgoglioso che tu mi associ a questo tuo progetto. Il proposito di limitarci al cinema italiano, e di fare così una parata del neo-realismo è ottimo; il titolo anche (un po' debole in francese: *Vrai*).

Io credo poi anche che sia giusto avere vari sceneggiatori e conservare, per noi, uno sketch per ciascuno e la supervisione generale. Guarini ha ragione di chiedere altrettanti nomi di sceneggiatori che di registi e attrici: ci sono le affinità elettive, che pure contano, e c'è il punto di vista più generalmente commerciale.

Per quanto riguarda me, c'è un lavoro che mi potrebbe convenire nella, diciamo così, organizzazione generale del lavoro: e consisterebbe appunto in quella specie di "segretariato generale" della centralizzazione che si dovrà prevedere. Io credo: 1) che lavorare con te sarà non solo una cosa bella e non noiosa, ma che anche, in un certo modo, potrà servirti quello che nel mio lavoro c'è di costruttivo, e che è il meglio – diciamo così – di me: costruttività piuttosto che invenzione; 2) tu conservando come autore dell'idea iniziale e primo motore del film la supervisione generale – ma non potendo perdere il tuo tempo a seguire in dettaglio lo svolgimento parallelo dell'insieme degli sketches –, io potrei essere in qualche modo il tuo assistente appunto per questo sviluppo del lavoro.

Che ne dici?

In ogni modo, io non solo ti do "carta bianca", ma aggiungo che neanche mi riconosco il diritto di darti questa "carta bianca", in quanto che tutto quello che tu fai per avermi con te in questo film è un tuo dono e mi commuove: te ne ringrazio con un affetto già fedelissimo.

Secondo te, dal punto di vista delle date, quale epoca potrebbe essere quella del lavoro? Ti dico questo perché ho varia roba da finire qui...

Ti abbraccio.

Frank

---

1. «*Miracle à Milan*» *de Vittorio De Sica*, «Arts», 7 dicembre 1951.
2. Il soggetto *Diamo a tutti un cavallo a dondolo* viene pubblicato nel numero 7 del dicembre 1951.

Roma, 8 dicembre 1951

Caro Frank,

anch'io ti scrivo in fretta. Scappo via per cinque giorni da Roma per finire un certo lavoro.

Ho detto a De Sica cosa pensi di *Miracolo a Milano*, lui e io siamo profondamente contenti del tuo giudizio; non credere che sia un modo di dire ma sappiamo benissimo che bastano dieci pareri favorevoli di gente leale per consolarci dei centomila pareri negativi. Anche qui ci fu un gran retroscena politico e naturalmente furono quelli molto in basso a comportarsi peggio. Mi hanno detto che un certo Saro ha scritto che *Miracolo a Milano* lo ha fatto vomitare, e Laroche[1] scrisse che era un film bestiale. Io non posso che esclamare: «Dio mio». Lo so che si possono dire tante cose sensate contro il nostro film, ma quelle sono delle birbonate. Insomma, De Sica e io siamo immensamente contenti di averlo fatto. Il resto è nelle mani del Signore e di pochi altri galantuomini.

Scriverò appena tornato a Bazin lungamente, ti prego di dirglielo. Ho davvero parecchie cose da dirgli. Intanto sono contento che lui mi abbia assolto.

Non ti posso ancora dire [nulla] circa *Vero* [...], ma l'idea ha incontrato un vero e proprio successo in quegli ambienti che l'hanno conosciuta. Guarini e io crediamo di riuscire entro il mese a farla diventare un fatto concreto. Per ora abbiamo dato la notizia in sintesi all'ANSA per evitare cattive sorprese, in quanto qualcun altro, avendola udita, poteva giuocarci qualche scherzo come ogni tanto avviene.

Sono così convinto che faremo un film importante come avviene tutte le volte che si porta avanti un discorso senza compromessi.

Ti terrò al corrente minutissimamente dello svolgimento delle cose. E ora grazie per tutto quello che di affettuoso e di leale scrivi nella tua lettera. Non puoi immaginare quanto sono contento di lavorare con te in un'occasione così buona.

Tu dici che *Vero* in francese è debole. Non ho niente in contrario a riesaminare il titolo. Pensiamoci.

Spero tu abbia ricevuto quel numero di «Cinema»[2] dove c'è la quarta puntata di quello scritto che parla dei soggetti e delle idee che non ho realizzato. Presto uscirà anche il quinto[3] che concludendo sarà abbastanza interessante.

Rileggo la tua lettera e vedo che non ho risposto a una tua domanda. Presumo che il lavoro potrebbe cominciare in gennaio avanzato. Ti andrebbe? Circa il modo della collaborazione, non ti devi preoccupare. Vedremo sul luogo, come si dice. Insomma è sicuro che tu ci sarai utilissimo e non aggiungo altro perché oggi non ho voglia di farti degli elogi.

Ti saluto affettuosamente.

Zavattini

---

1. La recensione di Pierre Laroche apparve su «Populaire», il 22 febbraio 1951.
2. Aldo Paladini, *Soggetti senza cavallo a dondolo. 4. Signori sono le nove, comincia il diluvio universale*, «Cinema», 74, 15 novembre 1951.
3. A. Paladini, *Soggetti senza cavallo a dondolo. 5. Il neorealismo è morto, viva il neorealismo*, «Cinema», 85, 1° maggio 1952.

Roma, 29 dicembre 1951

Caro Frank,

sono a letto da dieci giorni per una grossa influenza che somiglia alla broncopolmonite. Solamente oggi posso occuparmi delle mie cose, sino a ieri ero intontito al punto da non poter leggere neanche il giornale. Ti dirò in breve che le feste hanno tardato, come avrei dovuto prevedere, la conclusione di *Vero* (ma non si chiamerà più così, mi pare di avertelo scritto che qui si propende per *Cinque confessioni*). Guarini è andato a passare il Natale nel Nord e tornerà il giorno 2 proprio per concludere. La cosa ha suscitato un interesse che non poteva essere maggiore. Fra Guarini e la Casa che dovrebbe produrre il film ci sono già state lunghe discussioni relative alle attrici e ai registi: se un regista o tanti registi, se cinque attrici o sette o otto; e quali accetteranno e quali no essendoci fra le attrici, specie quelle grandi, sempre delle storie. In sostanza puoi contare su notizie definitive, veramente definitive, entro e non oltre il dieci di gennaio.

Ti ripeto che il campo è davvero in movimento, e solo per buone ragioni, quindi neanche il diavolo riuscirà a metterci le corna in mezzo.

Avrei tante altre cose da dirti, ma accontentati, caro Frank, di questa breve lettera. Voglio scrivere anche a Bazin finalmente, e lo faccio in questo momento, malgrado il mio stato. Tu e Bazin vi accoppio sempre nel ricordo e nella gratitudine. Ma dovrei parlarti anche del tuo libro, caro Frank; perdona un povero malato, accontentati che ti abbracci e che ti dica che ho un gran desiderio di rivederti e di fare con te un'altra bella chiacchierata alle Colline Emiliane.

Non pensare più ai miei libri, te lo dico seriamente. Il loro destino è proprio quello di non essere tradotti; tu sai che c'erano altri piuttosto propensi a tradurli, ma che han sempre trovato qualche ostacolo. E io penso che non bisogna avere fretta, se lo meriteranno finiranno con l'essere tradotti. Adesso mi preoccupa di più il pensiero che tu debba preoccuparti di più di quello che la cosa non meriti.

Non ho visto ancora i «Cahiers du Cinéma». Avrai saputo le buone notizie circa *Miracolo* provenienti dall'America. [...]

Hai ragione, *Verité* suona meglio di *Vrai*.

Ti farò rispedire il n. 4 di «Cinema». Il n. 5, quello conclusivo[1], uscirà entro gennaio. Ma che pena, questi articoli dovevano uscire niente meno che nel 1950!

Ti abbraccio. Auguri.

Zavattini

---

1. Cfr. ultime due note alla lettera precedente.

17 gennaio 1952

Carissimo Zavattini,

quando ho ricevuto la tua ultima lettera, una quindicina di giorni fa, ero anche io a letto con la solita broncopolmonite invernale. Quindi non ti ho dato più mie notizie. Ora spero che tu stesso sia uscito fuori dalla vita in poltiglia

che caratterizza il periodo del solstizio: è pure una bella cosa che noi umani si rimanga ancora abbastanza vicino alla natura da sentire questa fatica di risalire dal fondo dell'anno verso i giorni più lunghi, la luce, e il lento risveglio della terra a primavera.

Come va *Vero* o *Cinque confessioni*? Io sono in grande imbarazzo, perché ora ho per le mani, qui, due o tre cose abbastanza interessanti di cinema o televisione, per cui, in linea di massima, dovrei provare grandi difficoltà a venire in giù prima di marzo. Comunque, informami, perché la cosa m'interessa moltissimo, – ma, te lo dico in un orecchio, soprattutto per il piacere che avrei a lavorare con te, e così a conoscerti meglio, o diciamo più affettuosamente.

Bazin mi ha ha detto che ti ha scritto. È inquietissimo: ha finito il suo libretto su De Sica[1], e ora ha paura che non sia buono. Segno di coscienza. Noi conosciamo queste orribili domande di quando ci si è votati a un lavoro qualsiasi, e, a volgersi indietro, sembra di non essere mai stati tanto poveri d'ingegno.

Ho visto un bell'articolo di Alvaro per *Bellissima*. Come va il film? E a che punto sono le altre cose tue (De Santis, Lattuada[2])? Qui, il mio libro[3] ha successo; naturalmente è attaccato data la vecchia abitudine francese di fingere di disprezzare tutto quello che viene dall'Italia, ma la gente è un po' scossa del fatto che io ho difeso le cose italiane attaccando sotto sotto, e con una certa violenza, le cose francesi; ma chissà poi se il mio modo di vedere le cose piacerà agli italiani, che sono spesso permalosi. In linea di massima, il mio destino sta sempre fra botte da sinistra e botte da destra, malcontento in quelli che attacco e malcontento in quelli che difendo, sempre in equilibrio su un filo, come direbbe Cocteau.

T'abbraccio, caro Zavattini, fa' tutti i miei affettuosi auguri ai tuoi, e non dimenticarmi.

Tuo Frank

---

1. André Bazin, *Vittorio De Sica*, Guanda, Parma, 1953.
2. Zavattini sta lavorando con Lattuada per *Il cappotto* (1952), ha già lavorato con De Santis per *Roma, ore 11* (1952) e si appresta a collaborare alla sceneggiatura di *Un marito per Anna Zaccheo* (1953).
3. Nino Frank, *Cinema dell'Arte. Panorama du cinéma italien de 1895 à 1951*, André Bonne, Paris, 1951 (ried. in facsimile, Éditions d'Aujourd'hui, Paris, 1982).

Roma, 31 gennaio 1952

Caro Frank,

solo oggi dopo tanti "ma" e "se" abbiamo finalmente dato l'avvio al *film delle confessioni* con un contratto vero e proprio. Guarini si è messo d'accordo con la Film Costellazione e ecco che cosa ne è nato: un film sotto l'egida dell'ANICA che servirà a trovare i primi fondi per una erigenda casa del cinema dove andremo da vecchi. Questa non te l'aspettavi. Neanch'io. A ogni modo, sono contento e anche più di questa novità. Il contratto fatto con me dalla Film Costellazione è il seguente: devo consegnare entro 15 giorni (poiché il 16-17 si dovrebbe partire, De Sica e io, per l'America) soggetto e sceneggiatura di uno

sketch, quello della Bergman, essendo la Bergman incinta, e se non lo fa subito, il suo, non potrebbe poi farlo che quest'autunno. In più devo consegnare due confessioni: quella della Miranda e poi una seconda che la Costellazione mi designerà entro pochi giorni. Ma per ora c'è solo un'attrice sicura, la Miranda. Le altre, compresa la Bergman, sono tutte incerte per buone o cattive ragioni. Nel mio contratto hanno perciò messo dieci nominativi di attrici fra i quali si potrà scegliere. Insomma, il lato organizzativo della cosa è piuttosto incerto ancora, dipende dalle attrici che la Costellazione riuscirà a avere. Sì, i giornali cominciano a dare per certa la partecipazione delle attrici, invece tutto sta – fino a oggi – come ti dico io. Il mio contratto continua, poi, obbligandomi a fare con i miei collaboratori gli altri due soggettini e le quattro sceneggiature al mio ritorno dall'America, cioè verso la fine di marzo. E qui entri in ballo tu, poiché c'è la clausola che i miei collaboratori saranno scelti di comune accordo tra me e la Costellazione. La Costellazione sa già – ne ho parlato e riparlato – che tu sei il collaboratore numero 1 e si sono espressi sul tuo conto, a partire da Fabbri[1] e con la calda adesione di Guarini, nel modo che tu meriti. Ma tu come preferisci stare nella faccenda relativamente alle tue possibilità di tempo? Vuoi fare una revisione del materiale scritto (escluso quello Bergman, poiché, se si fa, si fa così in fretta per la suddetta ragione che, finito il testo il venerdì, lo si girerà il sabato) – quindi dei quattro soggetti e delle quattro sceneggiature? In questo caso, il tuo lavoro dovrebbe svolgersi solo in aprile-maggio. Naturalmente, l'impegno la Costellazione dovrà prenderlo sin da ora. Oppure vedi la possibilità di un'altra forma di collaborazione? I soggetti si possono fare solo stando qui – e nascono dai colloqui con le attrici –, anche le sceneggiature devono essere fatte qui sotto una direzione unica in quanto, pur essendo diversi i fatti, lo stile deve avere una sua unità, una sua "costante" pur attraverso l'apparente indipendenza di una confessione dall'altra. Se tu fossi qui, tutto sarebbe facile, cioè salteresti su ai momenti opportuni, al mio fianco, ma sei lì con degli obblighi di tempo, e ciò complica molto le cose.

Tanto più che questo lavoro non si svolge in pochi mesi, ma è disseminato nel tempo, da oggi a chissà quando. Un episodio potrà essere girato oggi, e l'ultimo fra 8 mesi. Però i testi dovrebbero essere fatti entro il maggio se le attrici saranno prescelte tempestivamente. A me pare che la forma di revisione tu puoi farla stando lì, ma se credi meglio venire qui, come possiamo dirti oggi vieni in marzo o in aprile con tutta questa aleatorietà? A meno che si decidesse per la tua venuta un mese molto avanzato e tu venissi qui a rivedere i copioni ai quali i singoli registi collaboreranno (per es. Rossellini e Visconti parteciperanno in modo massiccio alla sceneggiatura se si combina con l'uno e con l'altro). Per ora Rossellini=Bergman sì il 5%, Visconti=Magnani sì il 10%. [...]

Tu, a cominciare da me, tutti vogliono averti nell'impresa; solo che da te aspettiamo una indicazione a te gradita e possibile per la struttura del lavoro che le circostanze hanno imposto e stanno imponendo. È un diabolico film, un film più anguilla di tutti gli altri film a episodi, tanto più che si devono mettere insie-

me dei tipi con interessi tanto diversi, sia attrici che registi. Ci vuole, tra l'altro, un esercito di diplomatici per realizzare ciò.

Dunque, scrivimi, aiutami a impiantare la tua partecipazione che io desidero, che io voglio, e dalla quale non puoi più ritirarti perché ho detto e ridetto che ci stai, che ci devi stare, con i tanti e bellissimi perché.

Non ti parlo di altro per ora.

Avrai saputo del successo di critica di *Umberto D.* (esclusi i soliti "nemici personali" o i gaglioffi politicanti). Coraggio e avanti.

Circa il viaggio in America di De Sica e mio, non c'è niente di sicuro. Lo sapremo, sì o no, entro pochi giorni. Se non parto, credo che tutto l'affare delle "confessioni" conserverà la stessa fisionomia in quanto partirò in ogni caso per *Italia mia*, e dovrò stare in giro addirittura due mesi.

Zavattini

1. Diego Fabbri è, insieme a Turi Vasile, un dirigente della Film Costellazione, casa di produzione fondata nel 1951.

Roma, 28 marzo 1952

Caro Frank,

ecco le ragioni per le quali non mi sono fatto vivo sino a oggi:

– Quelli della Film Costellazione hanno rimandato di giorno in giorno, per un mese, la decisione relativa ai collaboratori del film delle cinque dive. Sia perché le cinque dive non ci sono ancora (ce ne sono solo due contrattualmente sicure sino a questo momento), sia perché non ci sono ancora i cinque registi (anche di questi ce ne sono solo due contrattualmente sicuri). Insomma le trattative per mettere insieme attrici e registi sono delicate e difficili per tante ragioni che tu immagini. Pare che entro la prossima settimana si riuscirà a convincere la Magnani, la quale sarebbe un po' il perno di tutta la faccenda. Speriamolo.

Intanto io ho buttato giù tre episodi, in poche pagine, uno per la Bergman, uno per la Valli, uno per la Miranda. Ma la Bergman è incinta visibilmente e così il suo episodio che si sarebbe dovuto fare per primo viene rimandato alle calende greche. La Valli a sua volta aspetta l'"exequatur" da Selznick con il quale è in causa per potere, se lo potrà, dichiarare la data d'inizio del suo sketch. La sola tutta pronta è la Miranda, ma è chiaro che la Film Costellazione non se la sente di partire con uno sketch solo se prima non se n'è garantiti almeno altri due o tre, anche se dilazionati nel tempo.

Ripeto, la settimana ventura ci dovrebbe essere una riunione che chiameremo "grande" con tutti quelli della Film Costellazione e me per decidere finalmente qualche cosa; e naturalmente ciò riguarda anche te e io ti comunicherò immediatamente i risultati della suddetta riunione.

L'idea piace sempre più, ma le difficoltà sono tutte e solo difficoltà d'ordine organizzativo.

Per quanto riguarda te, tu non saresti stato disponibile prima dell'aprile, quindi in un certo senso le cose sono andate per il meglio.

– Fatti famigliari. Una serie veramente rara di guai famigliari, che vanno dalla malattia di un mio figliolo sino a gravi pasticci d'ordine fiscale, mi hanno reso questo mese duro come non mai, ora per ora. Aggiungi che stavo sempre per partire per l'America, in quanto sarei partito se mi fosse arrivato il famoso visto. E il visto non è arrivato a tutt'oggi e, secondo me, non arriverà anche se De Sica continua a telegrafarmi di avere pazienza perché di giorno in giorno arriverà.

– Ho avuto anche molte preoccupazioni per *Stazione Termini* in quanto mi riesce difficile intendermi con Graetz e Autant-Lara[1]. Sono un grande regista e un grande produttore, ma io ho le mie idee e quel poco di buono che ho fatto l'ho fatto per virtù della mia cocciutaggine. Sono anche venuto a Parigi alla fine dell'altro mese per 24 ore: ero a letto con la febbre a 39 e mezzo, tuttavia sono partito gonfio di penicillina, con l'aereo e dopo 24 ore ero di nuovo a Roma avendo avuto il colloquio con Autant-Lara e Graetz. Ora pare che io debba fare una seconda corsa, meno veloce della prima. [...]

Caro Frank, verso la fine della settimana ventura o mi vedrai a Parigi o riceverai una mia lettera con tutte le notizie che ti occorrono per il nostro lavoro.

Ora ti saluto affettuosamente.

Zavattini

1. Inizialmente *Stazione Termini* avrebbe dovuto essere diretto da Claude Autant-Lara e prodotto da Paul Graetz. Fu invece diretto da De Sica nel 1952 con capitale americano.

Roma, 21 aprile 1952

Caro Frank,

anche questa volta ho tardato a risponderti per poterti dire finalmente qualche cosa di preciso.

Ecco come stanno le cose: non si sa ancora quali saranno le altre due attrici. Pare che la Costellazione farà di tutto, e cioè concluderà il film magari fra un anno, pur di avere anche la Mangano, che è incinta, e la Magnani che, per ragioni privatissime, nicchia.

Pronte da sceneggiare ci sarebbero dunque tre storie; ma di una di queste tre, quella della Bergman, non si può essere ancora sicuri perché Rossellini è quel benedett'uomo che non si riesce mai a fermare seriamente su una sedia; e la storia della Miranda non ha ancora il suo regista, mentre si è deciso per varie buone ragioni che ogni regista deve partecipare alla sceneggiatura del suo episodio. Insomma posso cominciare a lavorare soltanto lo sketch della Valli in quanto pare che debbano girarlo in maggio-giugno.

Tutto ciò mi ha preoccupato anche per te, in quanto ti si è continuato a tenere in piedi più del lecito; e allora ho parlato ieri con quelli della Costellazione esprimendo questa mia preoccupazione e li ho trovati così sensibili e in concreto

al tuo caso che mi hanno detto (Fabbri e Vasile) quanto segue: «Noi intendiamo servirci dell'opera di Frank entro brevissimo tempo. Stiamo preparando un film da fare in Francia. Quindi avremo subito bisogno della specifica collaborazione di Frank. Fabbri andrà in Francia tra pochi giorni e visiterà Frank con il quale prenderà impegni immediati».

Ho chiesto se potevo comunicarti questo, loro mi hanno detto di sì e posso assicurarti, come già ti avevo assicurato, che tutto ciò nasce da una reale viva stima che essi hanno di te.

Speriamo che tu non debba perdere dell'altro tempo e che questa sia un'occasione simpatica da tutti i punti di vista.

Del disarticolato film delle confessioni parleremo quando si potrà.

I giorni 2, 3 e 4 maggio sarò a Cannes. Credo che ci sarà anche Bazin e questo mi rallegra moltissimo. Ci sarai anche tu? Ho *molte* cose da raccontarti.

Arrivederci.

Tuo Zavattini

Roma, 4 giugno 1952

Caro Frank,

Fabbri è a Parigi e io gli ho mandato un telegramma all'Hotel Atala avvertendolo che non si dimentichi di vederti (poiché è partito senza che io lo sapessi). Ma sono certo che, anche senza il mio sollecito, ti avrebbe cercato ugualmente, poiché, non te lo ripeterò mai abbastanza, lui era profondamente intenzionato di servirsi di te nel modo più concreto per la Film Costellazione.

Qui le cose sono a questo punto: stanno finendo l'episodio della Valli. Ne avevo fatto uno che mi piaceva davvero, ma all'ultimo momento l'attrice, e non solo l'attrice, ebbe paura di apparire antipatica, così ne feci un secondo, non brutto, ma un po' improvvisato (per la verità, sarebbe il terzo, ora mi viene in mente che quello che ho chiamato il primo era invece il secondo)[1].

Avevo approntato anche l'episodio della Miranda, ma la Miranda è cascata dalle scale e starà in letto ingessata un paio di mesi ancora; allora sto cercando di prepararne uno in cui sfruttiamo la degenza in clinica della Miranda[2].

Insomma, questa idea si svolge in un modo molto faticoso e molto avventuroso.

Il caldo arriva e io sono in preda alla mia febbre da fieno, che tra l'altro mi fa dormire ancor meno del solito, e sempre nei mesi in cui avrei bisogno per la qualità dei miei impegni, di essere fortissimo. Coraggio e avanti. Oltre *Italia mia* con Rossellini, alla quale ci dovremmo accingere in questi giorni, ho altre imprese abbastanza importanti sulle mie spalle e naturalmente ne ho troppe.

Ti ringrazio che fai il traduttore delle mie lettere all'amico Bazin. Salutalo tanto e digli che desidero ardentemente di rivederlo, per essere sincero con lui, come non sono stato a Cannes a causa di una modestia che mi è poco abituale, e quindi di una certa ipocrisia [...].

Ti faccio tanti auguri per il tuo romanzo. Mi mare che tu meriti di essere invidiato, per la semplice ragione che se non realizzi proprio quello che vuoi, almeno ci vai vicino. Io oramai sono in balìa del cinema, o meglio non del cinema, ma dei volponi e degli affaristi del cinema.

Ti saluto caramente.

Zavattini

1. Il primo soggetto è *Lo sconosciuto* e il secondo *L'investimento*, pubblicati alle pp. 58-63 di questo numero di «Bianco & Nero». Non si è trovato invece il terzo, sulla base del quale viene girato l'episodio dedicato alla Valli.
2. Il primo soggetto per la Miranda è *La lite* (cfr. pp. 53-56 del presente numero) e il secondo *Nasce un bambino* (cfr. pp. 56-58 del presente numero). Nessuno dei due corrisponde all'episodio girato da Luigi Zampa.

29 giugno 1952

Carissimo Zavattini,

ho visto finalmente ieri Fabbri, Guarini e... (non so più il nome del terzo: comincia con una "V" [Vasile]), e abbiamo parlato del film. In sostanza, dato che il lavoro è già avanzato, la mia collaborazione, mi hanno detto, sarebbe più utile qui che a Roma. Ed ecco come:

1) se mi viene un'idea buona per lo sketch sulla Magnani, lo sketch verosimile. (Ma non troverò nulla, poiché questa Magnani mi ispira poco, e del resto la conosco poco e male).

2) per curare, a film finito, la versione francese, cosa di cui si parlerà in autunno.

A Fabbri, Guarini e all'altro ho detto e ripetuto quanto io ti sia grato della tua decisione di farmi partecipare a questo tuo lavoro; ma che, in sostanza, l'idea del film, i soggetti, il lavoro essendo stati tuoi, e unicamente tuoi, e io avendo semplicemente avuto l'occasione di essere in certo modo testimone di una parte della tua concezione, non c'è né da parte tua né da parte loro il menomo obbligo verso di me.

Rivedrò Fabbri e Guarini lunedì o martedì, e riparleremo della cosa. [...]

Non sono molto contento della salute di Bazin. Questo ragazzo, ch'è certamente, oggi, nel mondo intero, uno di quelli che mettono davvero pensiero e forza allo studio del cinematografo, è divorato da questa sua fame di pellicole e di idee. So che si cura con onestà. Ma come si fa a curarsi contro la propria avidità interna? Mi ha detto che tossisce di nuovo molto, e pare infatti ancora più dimagrito. Partirà verso il 15 in vacanze, in Danimarca. Ma Bazin, fosse pure al Polo Nord, penserebbe al cinematografo e a paralleli fra Wyler, te e Robespierre!

[...] Leggo che De Sica era qui, e Guarini mi dice che vi siete incontrati. Temo che per De Sica la separazione da te possa essere quasi mortale (parlo dell'ingegno), ma per te è stata certamente una delusione abbastanza amara. Qui hanno dato l'altro ieri *Buongiorno elefante*[1]. Non l'ho visto: ma amici fidi me ne dicono un gran bene.

Guarini mi dice che sei finalmente liberato dal tuo *rhume des foins*. Come stai? Sempre occupatissimo? Io ti dirò che la cosa che più mi sarebbe piaciuta, nel film delle confessioni, sarebbe stato di partecipare con te al lavoro, per vederti all'opera più che per altro, dato che tu sei un pochino il cinematografo incarnato. (Siete così cinque o sei nel mondo: Bazin è uno di voi, il cinematografo fatto uomo). Ma spero che ci rivedremo lo stesso in Italia verso settembre.

Un abbraccio.

Tuo Frank

---

1. *Buongiorno, elefante!* è uscito nel 1951, diretto da Gianni Franciolini.

45

Roma, 9 agosto 1952

Caro Frank,

ho scritto a Bazin e mi pare di avere scritto un po' anche a te che traduci le mie lettere. [...]

Spero che i tuoi approcci con Fabbri riescano a qualche cosa. Io sono su una cattiva strada perché non credo più a quello che promettono gli uomini, specialmente nel campo del cinema. Con il film *Noi donne* siamo a questo punto: l'episodio Valli è finito, c'è solo bisogno di rivedere a fondo tutto il parlato; pare che l'episodio Miranda si cominci fra un mese. Pare anche che Rossellini e la Bergman abbiano finalmente detto di sì in un modo serio e che la Magnani sia agganciata al carro del film; ma quando si gireranno i loro episodi? Intanto io sono alla vigilia di partire davvero con Rossellini per la difficile impresa d'*Italia mia* e con Blasetti per un altro film. Dalla lettera di Bazin saprai due o tre cose ancora sul mio lavoro. La salute è un po' giù, non riesco a dormire, ma spero di superare questo momento perché la testa funziona e ho due o tre buone idee da realizzare l'anno venturo nel cinema tra cui uno dal titolo un po' troppo grosso, *Giudizio universale*[1], ma non pensare a niente di michelangiolesco, è un giudizio universale come posso farlo io, così fra amici.

Fammi sapere i tuoi viaggi. Io ancora sono incerto su tutto; in fondo mi lascio trascinare dalla prima revisione di sceneggiatura che mi capita. Mi sveglio di notte gridando che farò quello che voglio e non è mai vero, faccio sempre quello che vogliono gli altri.

Il terzo con una V si chiama Vasile.

Mi dispiace molto quello che mi dici per Bazin. Nutro per lui una stima così profonda che mi permetto di dire che raggiunge l'affetto; anche l'ultima volta che lo vidi a Cannes era così preciso e conseguente, io parlo davanti a lui come un giudice. Mi sono mosso per quel tanto che potevo[2] affinché riconoscano qui in Italia i suoi grandi meriti veramente unici nei confronti del cinema italiano, ma tu sai come vanno le cose. [...]

Circa De Sica preferisco continuare a non parlarne. *Buongiorno elefante* è davvero un buon film e anche per questo saprai a suo tempo come stanno veramente le cose.

Vedrai che l'occasione di fare qualche cosa insieme a me arriverà. Tu sei come sempre buono, generoso nell'esprimere il tuo desiderio di vedermi all'opera. Certo che lavoro sempre con molta passione, anche quando non ne varrebbe la pena. Spesso mi fermo e mi sento sommerso dagli enormi equivoci che il cinema può creare su tutto. Siamo ancora dei barbari nel giudicare l'opera cinematografica e troppa gente ne approfitta.

Caro Frank, un abbraccio e scusami per questa lettera scritta come tante altre a salti di gomitolo. Ciao.

Zavattini

1 *Il giudizio universale* uscirà nel 1961, con la regia di Vittorio De Sica.
2. In una lettera del 13 giugno 1952 Bazin segnala a Zavattini la propria intenzione di partecipare al Premio Unitalia riservato al giornalista straniero che «abbia servito meglio la causa del cinema italiano». Zavattini intercede a favore di Bazin, come testimonia la sua lettera del 4 agosto 1952, apparsa in «Bianco & Nero», 1, gennaio-febbraio 2002, p. 114.

Roma, 1 settembre 1952

Caro Frank,

mi mandano la tua lettera a Formia dove sono venuto per portare avanti in un breve periodo di tempo due copioni; vita brutale. Posso risponderti brevemente ringraziandoti prima di tutto per quello che fai per me.

Ti mando le fotografie di Caterina Rigoglioso; non ho purtroppo il materiale che mi chiedi essendo fuori d'Italia il mio segretario che chissà dove l'ha messo. In sostanza la ragazza abbandonò il figlio, e il giorno dopo, pentita, andò a riprenderselo. Purtroppo il "Film Lampo" è andato a monte, ti dirò in privato che per le indagini che avevo fatte erano venuti fuori dei particolari diversi dal previsto[1]; però il "Film Lampo" restava vivo e resta vivo e le sue necessità di principio. Quello della Rigoglioso andò a monte[2] semplicemente perché la ditta non ebbe il coraggio di fare l'esperimento; gli parve bruttina la ragazza, la protagonista, o non abbastanza bella, dal che vedi come, dopo una buona partenza, erano rientrati nell'ordine d'idee dai fini normali. Ti unisco un articolaccio, un articolo scritto in fretta per una rivista balneare in occasione del "Premio Viareggio", dove c'è qualcosa relativo al "Film Lampo"[3]. Guarda un po' se ci trovi qualcosa di utile per te. Non ne ho altre copie, questa me la trovo qui per caso a Formia; se me la puoi rimandare mi faresti un piacere.

In questo momento non posso purtroppo svolgere il mio discorso neorealistico coi fatti perché devo contentarmi di fare quei film che mi fanno fare e che posso fare; ma spero che ci riuscirò. Avevo fatto un preventivo di sette milioni per realizzare il film della donna che si voleva gettare dalla finestra e di cui faccio cenno nell'articolaccio[4]; ma le circostanze non mi hanno mai permesso di cominciare l'impresa. Adesso sono impegolato con tre o quattro film lontani dal-

lo spirito neorealistico che vorrei, e solo con *Italia mia* qualche cosa si potrà fare in quel senso.

Non sapevo che tu concorrevi al "Premio Unitalia", o meglio che tu potevi concorrere. Credevo che concorressero solo opere giornalistiche mentre il tuo è un libro vero e proprio, nel miglior senso della parola. Sapevo che concorreva Bazin e pregai che vincesse lui. Spero che tu vincerai l'anno venturo.

Resto a Formia fino ai primi di settembre, poi vado a Roma e ci resterò fino al dieci circa. Poi se tutto va bene, andrò al mio paese per una ventina di giorni. Là, al mio paese, dovrò lavorare perché c'è urgenza di mandare avanti un soggetto di Blasetti[5], e ti dico in confidenza, poiché la notizia non è ancora ufficiale e potrebbe mutare, che in quei giorni dovrò anche lavorare per De Sica che pare faccia un mio film *Stazione Termini* con gli americani in ottobre.

Con Bazin siamo in parola per vederci in qualche modo, forse a Luzzara, e tu cosa fai? Mi dispiace che tu abbia rimandato il viaggio a causa del non premio. L'anno venturo dovranno dartelo, e, ammesso che io conti qualche cosa, comincerò a dirlo oggi. Mi dispiace mandarti poco materiale illustrativo, come cavallette i vari giornalisti mi hanno preso tutto. Ti saluto affettuosamente.

Zavattini

P.S. Oggi Guarini con un telegramma ha reso noto che riprende ufficialmente a girare. Rileggo l'articolaccio sul "Film Lampo", mi vergogno di mandartelo, ma ormai te l'ho detto.

---

1. In una intervista del 1962, pubblicata su «Cinema e Cinema», 20, luglio-settembre 1979, Zavattini dice a Pellizzari: «È avvenuto che con Caterina Rigoglioso ho fiutato una verità diversa da quella che mi diceva Caterina. Non è venuto fuori il perché, poiché io ho accettato un compromesso. La storia ho finito col dirigerla in una direzione in cui c'era, a metà, questa angolazione, questa apertura verso i fatti quasi grezzi (per quanto sia intima, sempre grezzi), e invece c'era poi una composizione ancora legata a una tradizione narrativa, e anche a sentimenti un poco tradizionali, a certe forme patetiche, sentimentali che erano il mio sottofondo e di cui avrei dovuto liberarmi anche prima. In me convivevano due nature: una natura desiderosa di verità sino alla crudeltà e una natura che poi aggiustava la cosa, in fondo spettacolarizzandola, secondo dei criteri per i quali sacrificavo all'altare della produzione o dell'idea comune qualche cosa. Io avrei dovuto, Caterina Rigoglioso, affrontarla secondo quello che a un certo punto io avevo veramente capito: la menzogna di Caterina – il che non voleva mica dire fare un film contro Caterina, perché Caterina era lo stesso un prodotto di un certo ambiente –; ma ho voluto fare di lei l'eroina a una dimensione, quindi ho tradito qualche cosa».

2. Il film su Caterina Rigoglioso fu invece realizzato come episodio de *L'amore in città* (n. 1 di «Lo spettatore», rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione e Marco Ferreri), col titolo *Storia di Caterina*, diretto da Francesco Maselli con la collaborazione di Zavattini.

3. *Che cos'è il film-lampo*, «Premio letterario Viareggio 1952», numero unico, Viareggio 1952; poi in C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979, pp. 86-88.

4. «Ieri una donna stava per buttarsi dal Palazzo di Giustizia per disperazione, le hanno condannato il marito a undici mesi, lei è incinta e ha una bambina di due anni e mezzo e i suoi beni ammontano a poche centinaia di lire. La cronaca se la cava con il commento che immaginate. Bisognava correre da quella donna a fare un film-lampo, lei, i bambini, dove abita, e ricostruire con il suo aiuto quell'ora che ha preceduto la tragica decisione, o seguire, pedinare la donna in un periodo qualsiasi della sua giornata, con chi ha parlato, chi ha veduto, le sue parole, le parole degli altri, lei e gli altri, lei e gli altri, lei e gli altri.

E poi uscire subito, come un giornale cinematografico d'attualità, anche se il film è malfatto» (cfr. C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, cit., p. 87). Di questo caso Zavattini parla anche in una nota del suo *Diario* su «Cinema Nuovo», 2, 1° gennaio 1953, intitolata *Ferragosto 1952*. Cfr. C. Zavattini, *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Bompiani, Milano, 1979 e Mursia, Milano, 1991, pp. 78-79.
5. Si riferisce forse al soggetto *Prima io* (che non verrà realizzato) citato in una pagina del *Diario* datata 13 gennaio 1953 («Cinema Nuovo», 4, 1° febbraio 1953; poi in C. Zavattini, *Diario cinematografico*, cit., p. 82). Il soggetto è pubblicato in C. Zavattini, *Il banale non esiste. Quindici soggetti mai arrivati sugli schermi*, a cura di Roberta Mazzoni, Bompiani, Milano, 1997, pp. 179-192.

Roma, 1° marzo 1953

48

Caro Frank,

ti scrivo sempre in extremis. Parto fra poche ore per la Spagna, dove passerò una decina di giorni con l'Unitalia. [...]

Sto ancora arrabattandomi per *Noi donne*, anzi per *Siamo donne*, come lo hanno chiamato definitivamente i produttori. Mi sono preso parecchie arrabbiature per questo film, secondo me ci volevano sei episodi e invece bisogna fermarsi a quattro, perché la Magnani non vuole nessuno oltre le quattro grandi che sai. Ma quanti altri grattacapi, e non è ancora finita. Ora ci vuole la prefazione, o meglio, ce la vogliono e io sudo freddo al pensiero che si debba fare qualche cosa di troppo spiegativo, di moralistico. Dal punto di vista commerciale, pare che sarà un grosso successo a scatola chiusa, come si dice; per il resto, vedremo. Rossellini ha fatto il suo episodio con la solita fretta temeraria. Visconti comincia fra pochi giorni l'episodio Magnani. Quello della Miranda, diretto da Zampa, mi sembra casto, direi, puro nella sua famigliarità di accenti; Franciolini se l'è cavata bene con la Valli.

Ricordo il tuo entusiasmo quel giorno alle Colline Emiliane. Ma questo è il cinema, una volta su cento l'idea prende la forma che le spetta sullo schermo, troppi intermediari.

Ho avuto qualche battaglia in questi mesi, anche per *Italia mia*; ma non demordo.

In questo momento sto lavorando per due film Rascel, un film Blasetti, un film di carattere giornalistico[1] e sperando in *Italia mia*. Ti farò mandare una rivista torinese che pubblicherà in due puntate le vicissitudini di questo mio progetto[2].

De Sica ha finito *Stazione Termini*. La commissione italiana che sceglie i film per Cannes ne è entusiasta e questo significa che io non verrò a Cannes – meglio così – in quanto venivo come facente parte della Giuria e si capisce che se vi partecipa un mio qualsiasi film io mi dimetterò.

Quante cose vorrei dirti ma il tempo stringe. So che lavori molto [...].

Diego Fabbri è a Parigi in questo periodo, all'Hôtel Prince de Galles. Verrà da te per tener fede a quella promessa che mi fu fatta solennemente? Siccome sto cominciando con loro una collaborazione piuttosto intensa, rinfrescherò a Fabbri la memoria, perché io desidero vivamente di averti vicino in una di queste imprese.

Ti faccio spedire a parte il libro *Camera oscura* del mio amico Libero de Libero. Chi è Libero de Libero tu lo sai e ti dirò che le sue qualità poetiche sono

uguagliate dalle sue qualità umane, fa parte di quel migliaio di persone serie che ci sono rimaste in Italia. Ho per lui molta stima e molto affetto. Parlavamo di te a cena l'altra sera da Massimo e così nacque l'idea di mandarti il suo libro. Egli si ricorda di te vivamente perché conosce il mondo delle lettere molto più a fondo di quello che non lo conosca io, lo conosce *intus et in cute*, e questo mi ha fatto molto piacere. Egli pensava che Bresson poteva esser l'uomo adatto a mettere in cinema *Camera oscura*; ma Bresson ha già fatto il *Diario*, cioè la storia di un prete[3]. Può darsi che in Francia, comunque, le storie dei preti seguitino a interessare, qui stiamo nei pericoli quasi come in Spagna. Vedrai che *Camera oscura* ha tra l'altro delle ottime qualità per il cinema.

Ho dei progetti di lavoro in Francia; li coltivo solo perché passare due mesi lì sarebbe troppo bello. Ma solo quest'autunno, prima non avrei cinque minuti. Quante belle chiacchierate faremmo adesso che da buon provinciale mi sono liberato di tutte le curiosità montmartriane.

Caro Frank, sopportami come sono, saluta tanto Bazin, un abbraccio dal tuo gratissimo

Zavattini

---

1. I «due film Rascel» sono *Piovuto dal cielo* (1953) di Leonardo De Mitri e *La passeggiata* (1953), diretto e interpretato da Rascel. Il «film Blasetti» è probabilmente il soggetto non realizzato *Prima io*. Il «film di carattere giornalistico» è *L'amore in città* (1953).
2. Il progetto di *Italia mia* viene pubblicato in «Rassegna del Film», 12, marzo 1953 e 13, aprile 1953.
3. *Journal d'un curé de campagne* (1951).

Roma, 27 maggio 1953

Caro Frank,

sono molto contento per quello che mi scrivi, devo esserti grato anche di questo. Sono anche spaventato perché non so che figura farò nella famosa vetrina del «Figaro [Littéraire]». Se credi che valga la pena che ti mandi altri quattro o cinque raccontini che ho pubblicato extra-libri, dimmelo e io te li mando al volo, compresi due pezzi che pubblicai dopo la guerra che hanno forse, dato quel momento, un certo interesse, decidi tu.

Mie notizie: sto ancora lavorando per *Siamo donne*. Sono riuscito solo in questi giorni, dopo due mesi di liti o quasi, a ottenere che facciano un quinto episodio, e lo scrivo per una ragazza che non ha mai fatto del cinema ma partecipa a un concorso, e questo concorso vediamo, insomma è la storia di un'esordiente, veramente esordiente, il che aiuterà a dare un certo senso a tutto il film. Ma che fatica.

Contemporaneamente sto lavorando per quel film *L'amore in città*, che è un film inchiesta e sarà finito di girare tra una cinquantina di giorni. Vi hanno collaborato cinque giovani registi, Antonioni, Lizzani, Risi, Lattuada: forse quattrocento metri li giro anch'io insieme a un giovanissimo di grande valore, Maselli, così metto l'occhio nel buco della macchina finalmente e chissà che non cominci a vincere i miei troppi complessi.

Non ti parlo di altri lavori che ho in piedi, perché c'è da vergognarsi sempre più ad averne tanti e ti dirò invece in due parole che continuo a lottare, che vuol dire a sperare, per *Italia mia*. Credo che passate le elezioni combinerò.

Non vedo Fabbri da moltissimo tempo e lo rivedrò per forza la settimana ventura e tratterò l'argomento Frank. C'è un'altra ottima occasione in giugno se lui e Vasile vogliono fare le persone serie.

La salute sarebbe buona, malgrado che sia nel pieno della febbre da fieno, se la più nera insonnia non mi perseguitasse da mesi.

Verrai a Venezia? Ci verrà Bazin? Io dovrei andarci, facendo parte degli esperti; ma non sono mai io quello che dispone.

Ti abbraccio e ti auguro buon lavoro. Saluta Bazin.

Zavattini

8 storie non utilizzate

Cesare Zavattini

Un lettore vicentino mi domanda che cosa c'è di mio, per quanto riguarda il testo, nel film *Siamo donne*. Rispondo: l'idea del film l'ho avuta io, e sono stato il principale autore del copione, escluso l'episodio Magnani per il quale Visconti, esponendomi la storia del cane da grembo, mi domandò solo un parere.

A proposito del film *Siamo donne* penso che può avere qualche interesse conoscere il materiale che scartammo per motivi buoni e cattivi, troppo lunghi a spiegarsi ora. Si tratta di racconti in varie fasi di sviluppo, anch'essi come quelli che sono stati prescelti alla fine tutt'altro che veri, nel senso giudiziario della parola, ma ispirati anch'essi da fatti o sentimenti venuti alla luce attraverso i miei colloqui con le illustri attrici; colloqui ai quali parteciparono spesso e vivamente i registi: Guarini Franciolini Rossellini Zampa, e Chiarini. Sono cose che forse hanno valore per chi ama conoscere come nasce un film.

Cominciamo con tre pagine, relative alla Magnani, che lei non ha neppure letto perché le scrissi prima ancora che la Magnani ci desse la sua partecipazione che non voleva darci e che consideravo addirittura indispensabile. Sono un "ricordo" che mi aveva narrato Rossellini come autentico, almeno nella sua sostanza. Questa e le altre confidenze, se vogliamo chiamarle così, che pubblico sono tutte in prima persona, cioè figurano, oltre che vissute, dettate dalle attrici.

Il matrimonio di Miscia

Io non ho solamente la Miscia, ma ho anche altri cani. Guardate Pippo, quando lo comperai dissi che era il cane più buono, più quieto del mondo. Mi accorsi solamente il giorno dopo che era sordo, mezzo cieco e rincoglionito. Ma con la Miscia invece ci facciamo compagnia perché lei capisce tutto, e non vorrei che mi prendeste per una fanatica se mi vedete parlare con lei come si parla con una donna.

Un giorno mi accorsi di essere un cuore duro perché io le raccontavo sempre i miei amori e lei non poteva raccontarmi i suoi non perché le mancasse la parola, ma solamente in quanto di amori non ne aveva; e per colpa mia. La tenevo infatti sempre alle mie costole o se andavo fuori le mettevo il guinzaglio per paura degli accalappiacani; e poi anche per paura dei cani. Quando un cane le si avvicinava, mi pareva sempre che le potesse fare del male. Se cominciavano a sfregarsi, lei e un cane, io ci pativo come una madre che vede per la prima volta la figlia nelle mani di un giovinastro.

Una volta un cane ci seguì a lungo e io salii su un taxi con la Miscia per scappare via. Ebbi l'impressione che la Miscia non fosse troppo contenta di questa fuga. E allora cominciai a pensare: qui bisogna trovarle marito. Volevo una cosa regolare, ben fatta, degna della Miscia. E se mi ero dimenticata dei diritti del suo sesso sino a quel momento, ora, quasi per il rimorso, mi affannavo a voler guadagnare tempo. Presto, presto, dicevo, qui urge il compagno per la nostra Miscia. Mi si rivelavano i motivi di certe sue tristezze improvvise, di certi suoi malumori, povera Miscia, anche lei aveva bisogno di fare l'amore e di mettere al mondo i suoi bravi cagnolini.

Ma chi ne doveva essere il padre? Ci voleva uno della sua razza per fare le cose per bene. Non era facile trovarlo essendo la razza di Miscia tutt'altro che comune. Interrogai tanta gente, gli amici che avevano dei cani. Andai a Villa Mangani e a Via Leccosa dove ci sono delle pensioni per cani, e soprattutto andai alla scuola dei cani, che è una vera e propria scuola dove i benestanti portano i loro cani a imparare l'educazione in modo che non facciano per esempio la pipì nei saloni e facciano invece tante altre cose necessarie per vivere insieme ai cristiani senza disturbarli troppo.

Per farla breve, trovai il tipo adatto alla mia Miscia lì alla scuola dei cani. Il suo proprietario era un ex colonnello. Abbordai il vecchio colonnello, volli sapere se veramente il suo cane era il primo della classe, un campione anche dal punto di vista della salute. Il colonnello a sua volta pretese le più minuziose informazioni su Miscia e per poco non litigammo. Poi si fece la pace e ci accordammo sul giorno del matrimonio. Si decise che l'accoppiamento sarebbe dovuto avvenire a casa di Miscia, cioè a casa mia. E il vecchio colonnello venne con il suo cane che era pettinato per l'occasione con molta cura e aveva anche un nastro. Ma io avevo accomodato Miscia in un modo stupendo. Dovette riconoscerlo anche il colonnello.

Avevo aspettato il pomeriggio con una spiegabile ansia. Ogni suonata di campanello io balzavo su con una certa agitazione e anche Miscia correva verso la porta. Finalmente arrivò la volta buona, la domestica aprì l'uscio, ed entrò il colonnello con il prossimo sposo di Miscia. Offrii il the al colonnello ed eravamo entrambi un po' imbarazzati, devo ammetterlo, in vista dell'imminente evento. Miscia e il cane si guardavano lì in un angolo stando quieti quieti. Il colonnello mi suggerì che bisognava metterli in qualche luogo appartato perché non potevano certo accoppiarsi lì in un salotto. Ragionammo, discutemmo e si decise per la terrazza.

Li portammo in terrazza. Li lasciammo lì, noi tornammo in salotto, il colonnello parlava del più e del meno, ma io ero in apprensione e ogni tanto mi alzavo e andavo a vedere dai vetri. Non si decidevano. Quando si decisero, il colonnello si accorse che io ero molto emozionata, si dimostrò gentile, comprensivo, disse che sapeva suonare il piano, si mise a suonare il piano e io camminavo avanti e indietro come si cammina davanti alla porta di una sala da parto.

Per la Miranda, la prima cosa che buttai giù dopo una giornata di conversazione tra me lei e Guarino fu questa:

La lite

Io abito in via Merici: dalla mia terrazza si vede un vasto panorama, sotto c'è la ferrovia con i treni che vanno e vengono da Milano, dove io sono nata, a sinistra un grande edificio dove ci stanno delle monache che passeggiano due volte al giorno lungo un vialetto così bello che sembra finto; lontano ci sono i colli laziali e un po' più vicino Ciampino il cui cielo è sempre pieno di aeroplani che, anche se non lo voglio, ricordano la guerra sempre. Stavo lungamente a guardare in alto con quel rumore sinistro del motore nelle orecchie, la mia faccia girava tutt'intorno, lenta e impaurita, parevano minuti da giudizio universale, quando le nubi nascondevano l'apparecchio.

Un giorno udii un fragore spaventoso che fece traballare la mia casa; una bomba era caduta su una palazzina in via Vasi, a venti metri dal mio terrazzo. Sembrano ricordi di un altro mondo: ora dalla via Vasi giungono le grida dei bambini che giuocano coi carrettini giù per la discesa, il gran cinguettìo degli uccelli su due altissimi cipressi. Quanti bambini? Bisogna che io vi faccia vedere quanti bambini ci sono in via Merici e in via Vasi. C'è una casa, proprio di fronte al mio terrazzo, alle cui finestre ci sono sempre dei bambini, sembra una casa di soli bambini, stanno lì come fossero in un palchetto a teatro a guardare altri bambini che giuocano nella strada o a guardare chissà quali loro cose, forse le macchie sul muro; ci sono i bambini di due guardie di finanza, esse stesse li portano a passeggio come delle balie, ci sono i bambini della magliaia, quelli della camiciaia.

Di tanti so i nomi: Paolo, Achille, Giulio Cesare, Antonio, Carletto, Diego, Alfredino, Roberto, Giorgetto. Queste invece sono le bambine, la più vivace è Annetta, la più seria è Maria, la più bella è Caterina che ha tre anni e io ricordo quando i suoi genitori la portarono a battezzare. Ridono, piangono, litigano, corrono come dei pazzi, stanno incantati per minuti e minuti davanti a un bruco, hanno improvvise tristezze, non meno improvvise gioie per un coperchietto di una bottiglia d'acqua minerale trovato in mezzo alla polvere. Poi ci sono i bam-

bini delle Suore Bianche, una trentina di orfani o di abbandonati dai due ai cinque anni che gli altri bambini guardano passare un po' come se fossero della luna e non della terra.

Ogni tanto si ode un richiamo, la voce di una madre o di un padre che cercano i loro figli. A me pare che non ci sia nessun posto di Roma così gremito di bambini, ne spuntano da tutte le parti come se ci fosse sempre il suono del piffero magico nell'aria.

Anche Nunziata, la mia domestica, ama parecchio i bambini anche se grida continuamente che i bambini di oggi sono più terribili di quelli di ieri. Udite le sue grida: perché ha trovato come sempre una ventina di bambini sull'automobile, sembrano mosche intorno a una zolla di zucchero, ce ne sono sul cofano, sui predellini, sulla ruota di scorta e perfino dentro. Nunziata è con me da molti anni, lei canta e se non canta lei fa cantare la radio. Tutte le volte che può, parla del suo paese, il suo sogno è mettersi da parte qualche cosa per passare là la vecchiaia. La vecchiaia e il freddo spaventano tutti. Nunziata si è fatta dei maglioni con l'uncinetto. La vecchiaia e il freddo sono il pensiero che c'è sempre dentro di lei. Quando non lavoro, passo lunghe ore in casa e allora ci facciamo compagnia, anche se non diciamo niente. Lei canta, scopa, lava i piatti, e io qualche volta le do una mano.

Devo confessare che non molto tempo fa abbiamo avuto un grosso scontro, penso che vale la pena che ve lo racconti, è stato un avvenimento nella mia vita, forse, anzi, senza forse, l'avvenimento più importante di questi mesi. Nunziata mi prepara la valigia quando vado a Cinecittà con tutto il necessario per quel giorno. Quella volta si dimenticò lo scialle, uno scialle che io dovevo mettere in una scena di un film religioso. Il regista mi chiama, «Pronti, si gira», e io non trovo lo scialle. Le luci sono accese già, tutti aspettano. Ma lo scialle non c'è. Si perde così del tempo prezioso, che costa decine e decine di migliaia di lire, il regista è indignato, il produttore è indignato, io sono indignata. Mandiamo a prendere lo scialle con un'automobile, ma Nunziata non è in casa.

Alla sera torno a casa con il furore trattenuto per tanto tempo. Nunziata mi accoglie con il solito sorriso. Mi fa vedere che ha cominciato a farsi un paio di calze di lana. Io taccio, l'ascolto, ma sto per esplodere. Io mi metto a gridare di colpo che lei è una incosciente, che non ha il senso della responsabilità, che va in giro invece di restare in casa, e per cinque minuti tutto quello che si può dire per umiliare una donna di servizio lo dico. Lei in principio cerca di difendersi con le buone, dice che può capitare a tutti di dimenticarsi una cosa, si giustifica per essere stata fuori di casa proprio in quell'ora in cui sono venuti a cercarla per lo scialle, mi viene appresso attraverso le camere come un cagnolino, ma io non sono più padrona di me, ripenso agli occhi del regista, del produttore, a tutta quella gente che mi guardava come per dirmi che non avevo il diritto di essermi dimenticata lo scialle.

Per accendermi sempre più contro di lei vado a tirar fuori anche le minime colpe passate. Dico che è un'egoista, che pensa solo a sé; al suo freddo; alla sua

vecchiaia e non pensa a me. Urlo che le do gli otto giorni, anzi glieli pago, e se ne vada subito subito. Allora la Nunziata mi guarda, addolorata, un secondo in silenzio col suo naso che sembra diventato ancor più lungo, poi si mette a gridare che è contenta d'andarsene. «Evviva!», grida; grida che non è mai stata contenta come in questo momento, perché finalmente può dire tutto quello che pensa di me: e mi dice che sono io l'egoista, io che non penso che a me, al mio mestiere, ai miei giornali, alle mie fotografie e che non ho neanche un po' di bontà.

Dice, mentre fa la valigia affacciandosi ogni tanto al suo uscio, che cosa credo di essere, che diventerò anch'io vecchia, che avrò bisogno anch'io dei maglioni, altro che storie e che sarò sola, altro che storie, perché non ho fatto neanche un figlio, altro che storie, e lei, cara signora, dice, vuol più bene al suo mestiere che a qualunque altra cosa, per questo non ha voluto dei figli, quindi certe cose non le può neanche capire. Poi si mette a piangere.

Io l'ho ascoltata in principio con la voglia di picchiarla, di impedirle che continuasse a offendermi. A poco a poco subentrava in me il desiderio di ascoltare, di vedere compiersi quel ritratto di me che Nunziata stava facendo così crudelmente. Avanti, dicevo dentro di me, avanti. Quando udii la cosa dei bambini, io che stavo spogliandomi nella mia camera, sentii che diceva una cosa tanto spietata che non la potevo reggere. Mi sedetti sul letto intontita, poi mi alzai di scatto e feci per andare verso la camera di Nunziata cercando qualche cosa per percuoterla; ma tornai indietro e mi sedetti ancora sul letto con una gran voglia di piangere. Quelle parole mi avevano rivelato qualche cosa. Chiamarono al telefono, aspettai che Nunziata andasse a rispondere e invece non vi andò.

Non vi andai neanche io e il telefono continuò a squillare per un bel pezzo. Mi alzai, decisa a reagire alla tristezza tremenda che mi invadeva. Il telefono chiamò ancora. Era mio marito. Diceva che sarebbe venuto a casa tra poco. Allora bisognava sbrigarsi con la cena. Mio marito aveva trovato la mia voce un po' giù, io gli dissi di no che ero su, che ero molto su. Andai in cucina, cominciai a apparecchiare la tavola, a guardare i cibi sul fuoco, volevo dimostrarle che potevo benissimo fare a meno di lei. Ma mi riprendeva l'angoscia, e mi muovevo quasi meccanicamente. Udii la porta di Nunziata che si apriva.

Alle mie spalle la voce di Nunziata disse: «Se vuol fare i conti, io sono pronta». Mi voltai con la faccia più indifferente che potevo; Nunziata era lì sulla porta con la sua valigia e il soprabito: «Facciamo i conti» risposi. Ci sedemmo al tavolo con la matita e un foglio di carta. Parlammo per un minuto dei conti, cento più centosettanta il lattaio, il macellaio. A un tratto Nunziata si rimise a piangere. Io pure mi misi a piangere. Restammo lì tutte e due a piangere ferme sulle nostre sedie, senza dire niente, mentre le vivande si bruciavano sul fuoco. Io mi alzai di scatto e corsi davanti ai fornelli, anche Nunziata corse davanti ai fornelli e tutto finì in questo modo.

Dimenticavo che alla Miranda successe il famoso incidente per cui si fratturò il femore. Lei si disperava che non poteva più partecipare al film Siamo don-

ne *e allora cercai il modo che lei potesse girare stando nella clinica e sortì quanto segue. L'idea piacque lì per lì a Lattuada che avrebbe dovuto esserne il regista e Lattuada anzi vi lavorò sopra con Prosperi per svilupparla, ma poi fu distratto da altre imprese.*

Nasce un bambino

Il 22 aprile, un giorno come un altro, scendevo le scale di casa per andarmene in città. A un tratto, e non saprei dire neanche come, forse misi il piede malamente su un gradino, caddi. Da questo momento ricordo tutto come a quadri staccati: il mio grido, un dolore mortale, poi la sirena dell'autoambulanza, una lettiga, tante facce curiose o preoccupate. Poi una macchina che incombe sopra di me, quella dei raggi X, poi degli uomini vestiti con dei camici bianchi mentre cominciavo a prendere conoscenza di ciò ch'era accaduto e di ciò che stava accadendo.

Il volto della mia domestica, la Nunziata, fu tra i primi che riconobbi, capii che la mia situazione era piuttosto grave proprio dalla faccia della Nunziata che si sforzava di sorridere, per confortarmi, ma non ci riusciva. Camminava accanto alla barella che mi trasportava dalla sala radioscopica alla mia camera. Dissi il nome di mio marito, che in quei giorni era in viaggio. Attraversammo un corridoio lucido che risuonava di pianti di neonati. Forse sognavo. Mossi a fatica gli occhi intorno e vidi tanti lettini bianchi con dentro dei bambini; anzi alcuni erano tra le braccia delle balie. Seppi dopo che mi avevano condotto in quella clinica per partorienti perché c'era anche un reparto ortopedico e distava pochissimo da casa mia. Dopo pochi secondi ero nella camera 101-102. «Ci vuole l'operazione», dicevano i medici guardando grandi fotografie del femore. Ma io non facevo che pensare: quanto tempo dovrò stare qui dentro? Ci sono i miei impegni, il mio lavoro. Operatemi, squartatemi, fate quello che volete, ma fate che torni a lavorare presto, prestissimo. Un dolore molto forte veniva sempre più avanti. Appena un medico disse: «Ci sono dei giornalisti fuori», fu come mi avessero iniettato qualche cosa di miracoloso. Mi sentii rianimare, riallacciai per incanto tutti i rapporti con la mia vita, mi pareva di non sentire neanche più il dolore che ho detto. Spostarmi solo di un centimetro mi procurava delle fitte tremende in tutto il corpo. Le sopportai pur di darmi sulla faccia, un po' di cipria, poi una pettinata. Questo era il pensiero che muoveva ogni mio atto: convincere tutti che si trattava di uno stupido incidente, il quale mi avrebbe tenuto da parte per pochi giorni soltanto; non volevo che nessuno pensasse che io sarei stata esclusa troppo tempo dal lavoro, dalla mia carriera.

Quando entrarono i giornalisti li accolsi con un bel sorriso, c'erano anche i fotografi, tanti, c'erano anche quelli della radio con i loro microfoni. Siccome i medici avevano detto apertamente che si trattava di una cosa molto grave, tutti furono stupiti di trovarmi tanto calma e sorridente. Ma giunse il professore che li mandò via tutti un po' bruscamente, s'irritò perché li avevano fatti passare: infatti io non dovevo stancarmi essendo prossimo il momento dell'operazione.

Appena se ne furono andati crollai, avevo fatto una parte troppo gravosa per le mie povere forze, ebbi una specie di svenimento, mi rianimarono non so con che cosa, e soltanto un'ora dopo ero pronta per andare sotto i ferri. «Con l'operazione» aveva detto il professore «lei starà in letto un mese di meno».

Allora l'affrontai con gioia. Mi misero la maschera per addormentarmi e passarono così tre lunghe ore durante le quali al posto di un osso misero un tubo d'acciaio e al posto di altre parti mancanti misero del metallo.

Mi risvegliai nella mia camera con un improvviso sospetto amarissimo: potrò lavorare ancora? Non avrò una gamba più corta dell'altra? Basterebbe un centimetro di meno per la mia povera gamba e io non potrei fare più l'attrice. Meglio la morte, meglio la morte, meglio la morte, pensavo.

Cominciò una notte interminabile, in cui si alternavano momenti lucidi a momenti nebbiosi come riprecipitassi nella narcosi. Dormivo un minuto e mi pareva di dormire un anno. Mi svegliavo e il dolore era così acuto che mi pareva non avrei potuto sopportarlo più d'un secondo ancora. I medici se n'erano andati e le infermiere si davano il turno intorno al mio letto. Nell'aria c'erano le voci della mia infanzia, i bambini sui bastioni di Porta Ticinese, poi le musiche di un mio vecchio film, le parole di un altro film. Ma soprattutto riemergeva continuo il pensiero: se io non potrò più lavorare nessuno s'occuperà più di me, io non posso vivere senza che gli altri si occupino di me, ho bisogno di quelle cose che sono la radio, i giornali, le copertine con la mia faccia, le lettere degli ammiratori, le telefonate. Ho bisogno di tutto questo altrimenti non mi sembra di vivere. Per rassicurarmi pensavo alla faccia del professore quando mi aveva detto: «Non tema, lei potrà lavorare tra pochi mesi». Sì, quella faccia era sincera. Me la tenevo a lungo davanti alla memoria per studiarla e trarne motivo di quiete. Glielo continuavo a domandare dieci, venti volte in mezzo al nuovo incubo: «Potrò lavorare ancora?».

Da una camera vicina ogni tanto veniva un grido. Una donna si lamentava fortemente. Avrei voluto dire che la facessero tacere. Chiamai l'infermiera. Non c'era. Mi sentii dimenticata, abbandonata. Quando venne l'infermiera, mi lagnai fortemente della sua assenza e lei disse che era scappata un momento a vedere la donna dell'altra camera che doveva partorire di momento in momento. Poi si sedette in un angolo e io vedevo che lottava con il sonno. Da questo momento ero tesa verso i gridi della donna, ora sapevo qualche cosa di lei e dentro di me si erano mossi tanti nuovi pensieri. C'era un grande silenzio intorno, rotto da quei rari rumori delle cliniche che sono quello di un ascensore o di un campanello a cicala. Mio marito sarebbe arrivato l'indomani. Pensai a lui; poi un nuovo grido di quella donna mi colpì improvvisamente. L'infermiera s'alzò, mi venne vicino e disse: «Sente? Questo è un grido lungo, vuol dire che fra poco ci siamo». Mi disse che era il terzo parto quel giorno nella clinica e che tutti erano andati bene. Lei aveva dei figli: due.

Lei parlava e io vedevo la mia casa dalla quale vedo tutti i bambini di via Vasi che giocano. Quante volte ho guardato con un senso d'invidia le madri che

dalle finestre gridavano in collera tutti i giorni il nome dei figli, che li rincorrevano perché si erano sporcati il vestito. Io le invidiavo, ora lo sentivo bene, anche se non avevo mai avuto il coraggio di confessarlo apertamente. Vedevo quella coppia di sposi che hanno la finestra davanti al mio terrazzo: li avevo visti quando si erano uniti, poi quando era nato il bambino, poi avevo visto crescere il bambino. Avevano un bambino di cinque anni, Paolo, e io non ho niente. Ho delle copertine di giornale, domani ne avrò altre ancora, ma io non ho Paolo, non ho uno solo di quei cento bambini di via Vasi, di quei mille e mille bambini del mio quartiere, dei milioni e milioni di bambini che sono al mondo io non ne ho neppure uno. Perché ho sempre pensato al mio lavoro come alla sola cosa che importasse come poche ore fa davanti a quei fotografi, solo al mio lavoro. Mio Dio, forse avevo sbagliato tutto, avevo un pugno di mosche in mano.

A un tratto, un grido più lungo. Dalla finestra veniva giù la prima luce dell'alba. Poi un altro grido lunghissimo, poi un attimo lungo sospeso, e subito dopo il pianto del bambino che era nato.

Allungai la mano, presi la mano dell'infermiera, tenni la mia nella sua senza dire niente e lei capì tutto, non disse neanche una parola e mi guardava con indulgenza materna, io non avevo mai sentito un'amicizia, una confidenza così grande per un essere umano, come quando si è pronti a confessare tutto.

Per la Valli invece la trama numero uno fu un suo incontro con uno sconosciuto a Villa Borghese, decidemmo in casa di Franciolini una sera del febbraio 1952 e lei diceva con coraggio e semplicità tanti suoi pensieri intimi, i suoi complessi.

Lo sconosciuto

Una domenica, a Villa Borghese, camminavo lungo quei bei viali, e dietro gli occhiali neri il mio sguardo andava da questa a quella cosa con una specie di avidità infantile. Mi ero tirati i capelli dentro una cloche in modo da evitare le noie di essere conosciuta, almeno per quell'ora. Tutto mi pareva nuovo, interessante. Nel galoppatoio passavano uomini e donne a cavallo, si udivano i colpi secchi dei giuocatori di tamburello, gente giovane e vecchia era stesa sui prati, tante coppie facevano l'amore e nelle automobili ferme qua e là c'erano dentro altre coppie.

Ci sono dei momenti nei quali si vede solo il lato bello della vita, e questo era uno dei quei momenti. Arrivai sulla grande terrazza e sotto si vedeva Roma inondata dal sole e dal suono delle campane di Trinità dei Monti. C'erano molti stranieri. Si udivano parole tedesche, francesi, inglesi. I venditori di ricordi non davano pace a nessuno e assalirono anche me. La radio di un'automobile dava i risultati

delle partite di calcio. Andai a sdraiarmi su un prato lì vicino e rimasi a guardare con gli occhi spalancati dal sotto in su gli alberi, il che fa degli effetti stupendi, basta pensare che il cielo è il mare e allora si vedono dei panorami come nei sogni. A poco a poco mi venne una dolce sonnolenza mentre arrivavano folate di risa dei bambini che stavano non lontano davanti alla baracca dei burattini.

A un tratto mi accorsi che a pochi metri da me un uomo, anche lui seduto sull'erba e appoggiato con la schiena a un tronco d'albero, mi guardava con attenzione. Era un uomo sui trent'anni, dalla faccia comune, vestito modestamente. Io mossi la testa verso dei militari e delle ragazze, certo domestiche, che stavano arrivando di corsa, e c'era un fotografo ambulante con loro, e tutti gridavano e ridevano mettendosi in pose buffe, il fotografo protestava e io quasi senza accorgermene sorrisi a quello spettacolo.

Allora l'uomo, vedendomi sorridere, prese coraggio e mi disse «Buongiorno». Io dissi «Buongiorno»; ma mi pentii subito di avergli risposto. Non avevo nessuna voglia di parlare, e ancora meno con uno sconosciuto. Ero felice di essere sola. L'uomo disse che era una giornata in cui si stava bene sull'erba. Tardai un po' a rispondergli mentre pensavo: devo alzarmi e andarmene? L'uomo mi domandò se fumavo, dissi di no e lui accese una sigaretta. Poi mi domandò se ero di Roma. Lui era un calabrese, stava a Roma da un anno e presto forse avrebbe avuto un buon posto. Gli occhi mi si chiudevano nuovamente a poco a poco, come avrei dormito volentieri dieci minuti, desiderai che quell'uomo tacesse, se ne andasse.

Invece continuava a parlare e mi si avvicinò di più mostrandomi la sua carta d'identità, per farmi vedere che era proprio di Reggio Calabria e che aveva solo venticinque anni mentre sapeva di dimostrarne di più. Tutto di lui mi pareva molto povero, molto triste, molto scostante. Mi arrivavano dei frammenti di parole sue e io facevo meccanicamente un cenno affermativo con la testa, ma ero tanto lontana. Le domestiche e i soldati si sparsero lì intorno sul prato e si abbracciavano. Ci fu un lunghissimo silenzio. Io lo guardavo dietro i miei larghi occhiali neri con risentimento, mi irritava che si prendesse il diritto di sperare che io in qualche modo potessi interessarmi a lui. Era soltanto un uomo che disturbava la mia quiete. Egli credeva che quello sguardo in mezzo a tanto silenzio fosse qualche cosa di cordiale, invece osservavo le sue scarpe troppo impolverate, la sua cravatta sfilacciata, il suo sorriso che mi pareva fatuo. Osservavo anche la sua grossa mano che cercava di avvicinarsi alla mia.

Scostai la mia mano, e lui continuò a carezzare l'erba. Disse che a Reggio Calabria aveva la fidanzata, ma che era stato costretto a lasciarla per cercare lavoro, una volta si scrivevano tutti i giorni, poi sempre meno. Disse: «Non è mai stata a Reggio Calabria?». «Mai» risposi. Il fotografo ambulante ci domandò se volevamo una fotografia e il calabrese disse che lui l'avrebbe fatta volentieri se io ci stavo. Il fotografo insistette. Io dissi no due o tre volte, e siccome insistevano tutti e due, sempre più forte, e c'era gente che ci guardava, e questo accresceva la mia esasperazione, e il fotografo già metteva la macchina col treppiede dietro

di noi sparendo per la prova sotto lo straccio nero, mi alzai bruscamente. No, no, ripetei e li lasciai entrambi con un «Buonasera». L'uomo restò senza parola per la mia fuga così repentina e inaspettata.

Ero già distante. Passava al largo una lunga macchina. Ci erano sopra degli amici. Mi videro. Mi salutarono con grida. Corsi verso di loro. Gli uomini e le donne mi festeggiavano. «Sali», dissero. Mi voltai un attimo verso il prato. Il calabrese e il fotografo l'uno vicino all'altro stavano là, fermi e umiliati, a guardare verso di me. Non mi chiamarono più, era come se ci separassero chilometri. Gli amici parlavano parlavano, ridevano, volevano a ogni costo che andassi con loro. Dissi di no. Partirono, e io restai per un momento immobile, quasi vergognosa di voltarmi ancora una volta verso il prato, come sentivo il bisogno di fare. Mi voltai, e lentamente mi avviai verso il prato. Il fotografo era ancora là, ma il calabrese non c'era più. Non osai domandare al fotografo, che stava mettendo in posa una famiglia, da che parte si fosse diretto. Ripresi la mia passeggiata, ma era tutta un'altra cosa.

La seconda trama che scrissi per la Valli fu quest'altra:

L'investimento

Alle cinque mi aspettavano alla Titanus, su al Palatino, perché dovevo doppiare una scena di un film che avevo appena finito di girare. Erano le quattro e allora volli prima fare una corsa con la mia automobile intorno a Roma. Voi sapete quant'è bella Roma in quelle strade che la circondano, come quella che da Villa Doria Pamphili va sulla via Aurelia, tutta liscia con gli alti muri ai lati. Schiacciavo l'acceleratore perché ero felice, e quando si è felici non si temono i pericoli.

Avevo acceso la radio pienamente e lasciavo dietro a me grandi ondate di suoni. Non so perché ero così felice, insomma il piacere di vivere lo sentivo molto in quel momento con un egoismo piuttosto deciso che cercava di sembrare dolcezza. Tutto quello che passava davanti ai miei occhi, la gente che camminava, la gente che lavorava, i ciclisti, le donne affacciate sulle soglie delle case, i cavalli e i buoi nei campi, pareva uno scenario messo lì solamente per rendere più piacevole a me il paesaggio. Passai attraverso due o tre borgate e a un tratto in una borgata avvenne il fattaccio.

Non rallentai quanto dovevo lungo la borgata e battei col parafango contro un piccolo carretto portato a mano da un uomo. Non mi fermai, mi voltai e vidi il carrettino rovesciato, l'uomo a terra e un immediato accorrere di gente da tutte le parti, come usciti per incanto dalla terra, verso l'uomo e il carrettino. Non mi fermai. Dopo un centinaio di metri mi voltai ancora una volta: un grosso gruppo di persone affollate intorno all'uomo lo nascondevano ormai alla mia vista; qualcuno agitava le braccia verso di me.

Per poco non mi scontrai con un immenso camion alla prima svolta. La radio continuava a trasmettere canzoni. Le mie mani tremavano. Molti pensieri

combattevano dentro di me, mi facevano nascere una angoscia sempre più forte. Dovevo essere bianca come un cencio. Ma non osai neppure guardarmi nello specchietto dell'automobile. Appena mi parve di essere abbastanza lontana dal luogo dell'incidente, e certa che nessuno m'aveva inseguita, rallentai, e spensi la radio. Feci i due o tre chilometri che mi separavano dalla Titanus adagio, sempre più adagio e tutti quelli che incontravo lungo il mio tragitto venivano avanti, ora, quasi con i loro nomi e cognomi, e avevo paura come se qualcuno di loro potesse non solo accusarmi per quello che era appena avvenuto, ma anche accusarmi di essere su questa lucida macchina.

Neanche per un attimo ebbi il pensiero di ritornare, avevo lasciato alle mie spalle qualche cosa di tremendo, forse un morto, e avrei voluto dimenticarlo. Invece non lo dimenticavo. Anzi cresceva in me la certezza che avevo compiuto un delitto. Per la prima volta nella mia vita sentivo che cosa voleva dire nascondere un delitto. Alla Titanus mi dissero che avevo una faccia stralunata e io risposi che era stata la lunga corsa in automobile. Qualcuno notò l'ammaccatura del parafango e io finsi di non udire. Andai al bar a bere un caffè e c'erano molte comparse vestite da antichi romani che bevevano. Poi andai nella sala del doppiaggio e subito i tecnici cominciarono il lavoro.

Sullo schermo passò e ripassò la scena muta con la mia faccia che rideva in primo piano. Io dovevo dire una lunga battuta d'amore all'uomo adorato e poi ridere con tutta la gaiezza possibile. Provai una volta, due volte, tre volte, questo è il monotono lavoro del doppiaggio e il direttore diceva che oggi gli facevo perdere un poco di tempo. Improvvisamente, invece di ridere scoppiai a piangere e tutti mi furono intorno e me ne volli andare subito via, qualcuno diceva che avevano visto subito che stavo male, qualche altro diceva che erano i nervi; ma andavano a gara per essere buoni con me e questo stava per farmi gridare la verità. Mi accompagnò con la mia macchina – perché non si fidavano a lasciarmi andare sola – un collega. Egli voleva sapere che cosa avessi, ma io non gli rispondevo. Egli capì che non bisognava insistere e mi lasciò nell'atrio dell'albergo Excelsior dove abitavo insieme a mia madre.

Non vollero allarmare mia madre. Salii con l'ascensore al mio piano e prima di entrare nel mio appartamento mi aggiustai il volto, cercai di essere tranquilla. Mia madre s'accorse immediatamente che qualche cosa era successo e io, per evitare le sue domande, mi chiusi in camera e dissi che avevo il più forte mal di testa della mia vita; era necessario che restassi sola, al buio. Restai sola al buio a lungo con gli occhi spalancati. Udivo il rumore dell'ascensore che andava su e giù, le parole concitate di un marito e di una moglie che litigavano nella camera accanto. Più tardi mia madre bussò leggermente alla porta, le dissi di entrare, ma non accesi la luce. Essa apparve nel riquadro luminoso dell'uscio e mi ricordò che c'era la festa con tanti amici che m'aspettavano giù nella hall dell'albergo e che dovevamo andarci se io stavo meglio.

Risposi che stavo meglio perché avevo dormito un poco. Ma non era vero; avevo sempre avuto davanti a me il grido di qualcuno, dell'uomo investito, forse

il suo ultimo grido, e tutto quell'accorrere di gente. Non volevo spaventare mia madre. Desideravo ardentemente di confidarmi con lei: ma temevo che neanche lei avrebbe potuto giustificare la mia fuga. Mi aiutò a vestirmi e non fu mai così buona e io avrei voluto abbracciarla; invece ero tutta tesa a ingannarla, a non rivelarle niente del mio stato d'animo. Andammo insieme alla festa: prima ci fu il pranzo poi si ballò. Io facevo ogni cosa meccanicamente. Era una serata di beneficenza, e non era certo questo che poteva mettere in pace la mia coscienza.

I complimenti che continuamente ricevevo aumentavano infinitamente il mio profondo malessere. Nemmeno il ballo, che amo tanto, riuscì a distrarmi. Ballai, ballai più che potei. Verso le undici lasciai improvvisamente il salone, attraversai la hall, uscii dall'albergo. Via Veneto era gremita di gente, davanti al Doney si stendeva una lunga fila di tavolini, lungo la strada si allineavano tanti tassì. Montai sul primo. Non seppi dire subito dove dovevo andare. Volevo andare là dove avevo investito l'uomo, gli diedi faticosamente delle informazioni, era dalle parti dell'Appia e l'autista partì.

Attraversò Roma, e a mano a mano che mi avvicinavo a quel luogo la mia agitazione si manifestava con le indicazioni sempre più confuse e smozzicate che davo all'autista. Non andavo per dire a tutti: sono qui, ecco la colpevole. Mi spingeva un misto di sentimenti, come quelli del delinquente che torna sul luogo del delitto, fra i quali quelli nobili erano molto pochi. Tuttavia dovevo andare là. Se avessi saputo che l'uomo era morto, che cosa avrei fatto? Riuscimmo finalmente a riconoscere la borgata perché c'era una vecchia giostra in un prato che stavano chiudendo con un telone. Il mio vestito da sera, ampio e bianco, sarebbe stato notato da tutti, per questo non osavo scendere dal tassì, dicevo all'autista che andasse avanti e indietro per la strada della borgata, e lui ubbidiva molto stupito. Era un uomo sui cinquant'anni di poche parole.

Vidi il posto dove avevo investito l'uomo. Chissà quale segno del fatto accaduto tante ore prima pensavo di trovare. La borgata era ancora animata nella strada principale. Dissi all'autista che andasse a domandare a quei due uomini che chiaccheravano là sui gradini della chiesa non molto lontana dal luogo dell'incidente, se sapevano qualche cosa di ciò che era accaduto nel pomeriggio. In un minuto quasi senza accorgermene, avevo fatto capire tutto il mio dramma all'autista. Egli scese, andò e ritornò con un tale dicendo che non sapevano niente, quei due, però costui che era lì vicino aveva detto di aver sentito parlare di una disgrazia.

Era un uomo sui trent'anni con una fisarmonica da bocca in mano. Gli feci domande con una trepidazione che mi stringeva il cuore. La disgrazia cui accennava era un'altra, un vecchio che in campagna si era tagliato un mezzo piede con la falce. Sapeva anche dell'incidente dell'automobile, anche lui era accorso intorno all'uomo del carrettino, tutto era finito bene, l'uomo era caduto a terra e non si era fatto niente, un po' di sangue dal naso, e il carretto s'era rotto una stanga, un danno di poche centinaia di lire. Allora scesi dal tassì e fui invasa dal desiderio di andare da quello che avevo investito e di domandargli perdono.

Questi sentimenti generosi venivano a galla solo ora che mi sentivo sicura: ma non avevo tempo di giudicarmi e mi lasciavo andare in balia della gioia di essere ormai libera da qualunque rimorso. Attraversai la contrada e tutti mi guardavano perché una donna vestita in quel modo non era uno spettacolo comune nella borgata. Bussai a casa dell'uomo e mi seguiva un po' da lontano un codazzo di gente. Non mi accorgevo di niente, avevo solo urgenza di vedere l'uomo, di rassicurarmi nel più assoluto dei modi che egli era vivo e tranquillo, insomma di rassicurare e tranquillizzare me per ora e per sempre.

Bussai alla sua porta e venne ad aprirmi una donna in camicia. Era la moglie. A trovarsi davanti una giovane donna vestita da sera che cercava suo marito, restò stupita; tanto più che alle mie spalle, a una ventina di metri, c'era il gruppetto di gente che guardava. Il marito venne prima che lei lo chiamasse, anche lui in camicia. Dissi che ero quella dell'automobile. Lui disse un «ah!» che significava tante cose. Gli dissi che se c'era da rifondere i danni, qualsiasi danno, io ero pronta. Lui disse che non era il caso, e la donna intervenne dicendo che adesso loro dormivano e al mattino si dovevano alzare presto per andare al mercato. Brontolò un buona notte e mi chiuse l'uscio in faccia un po' forte. Tornai al tassì seguita dal solito codazzo di gente.

Per la Ingrid Bergman ecco qui i miei tre tentativi che precedettero l'episodio del pollo. Come gli altri episodi, appena finiti li facevo leggere a Chiarini che mi dava sempre qualche giusta botta in testa per spronarmi a lavorarci su ancora un poco.

Il fotografo

L'episodio commentato dal principio alla fine in prima persona dalla voce della Bergman comincia con la scena di *Europa '51* in cui si vede la gente correre gridando verso la riva del fiume dove è stato pescato un annegato (o una qualsiasi altra scena all'aperto di *Europa '51* dove sia possibile questo tipo di racconto).

La Bergman col volto angosciato cammina verso il morto al quale si avvicina come a uno spettacolo anche una frotta di bambini.

A un tratto risuona una voce fuori campo: «Alt, va bene». È la voce del regista.

La Bergman cambia fulmineamente espressione, smobilita insomma in una frazione di secondo il suo volto di interprete per assumere quello tranquillo sereno di Ingrid Bergman. Anche gli altri personaggi partecipanti alla scena interrompono la loro azione e guardano verso la macchina da presa in attesa di ordini. La voce del regista li avverte: «Ripetiamo fra cinque minuti». Tutti si spargono lentamente qua e là compreso il morto.

Seguiamo la Bergman che va fuori dal campo della scena appena eseguita e scopriamo dopo una ventina di metri una macchina da presa montata su carrello con quattro o cinque uomini intorno che la manovrano, dei riflettori e un numeroso gruppo di gente che evidentemente è là per osservare la ripresa cinematografica. Sono donne del popolo, bambini, e qualche sfaccendato. Donne del popolo, alcune con dei bambini in braccio sedute per terra o in piedi, si affollano intorno a una sedia sulla quale va a sedersi la Bergman. La Bergman sorride alle donne che a loro volta le sorridono e si mette subito a lavorare a maglia coi ferri intorno a un golfino (gomitolo, ferri, golfino l'aspettavano lì sulla sedia). Poco lontano si vede l'automobilone del truck sonoro con dei macchinisti che armeggiano in mezzo a un groviglio di cavi.

Una donna sui quaranta piuttosto grassa parla con la Bergman del lavoro a maglia e le domanda spiegazioni su quel "punto", la Bergman gliele dà col suo italiano un po' stentato e discorrono di punti a maglia con l'intervento di un'altra donna magrissima.

A un tratto si ode avvicinarsi il rumore di un motorino "cucciolo" e appare un uomo sui trentacinque anni, bruno, folti capelli, non bello ma con una faccia molto umana, che ha la macchina fotografica, e la lampada per i lampi al magnesio a tracolla. Egli scende dal motorino, lo appoggia a un grosso sasso e comincia a prepararsi per fare una fotografia. Intanto intorno alla Bergman la gente ride perché una popolana vuole convincere l'attrice a prendere il proprio figliolo di 20 anni nel film, lo decanta, lo incita invano a levarsi la giacca e la camicia perché mostri il suo torso, i suoi muscoli. Il figliolo, per sottrarsi alla madre, si allontana inseguito dalle grida scherzose di tutti. Il fotografo è ormai pronto e si avvicina alla Bergman con la macchina fotografica. La Bergman, che ride insieme agli altri continuando il suo golfino, non lo vede. L'uomo fa segno alle donne di serrarsi più intorno alla Bergman e le donne ubbidiscono volentieri. Allora la Bergman si accorge del fotografo che sta per far scattare l'obiettivo e istintivamente si copre la faccia con il braccio. Nello stesso istante entrano in campo gridando un altro fotografo con una Leica a tracolla e un secondo personaggio che deve essere il direttore di produzione. «Via via» gridano contro il fotografo mettendosi davanti a lui minacciosamente.

Il fotografo bruno risponde che le attrici hanno l'obbligo di farsi fotografare o cambino mestiere e che i fotografi devono vivere anche loro. Altercano vivamente mentre l'altoparlante del truck dà con la sua immensa voce l'annuncio che si ripete per l'ultima volta la scena, avanti, ciascuno sia pronto al suo posto.

La Bergman si alza, lascia sulla sedia il suo lavoro a maglia e la seguiamo mentre alle sue spalle continua l'alterco. La Bergman cammina sin quando entra nel campo della scena che chiamiamo dell'annegato.

La voce del regista grida: «Pronti? Silenzio... silenzio». L'alterco cessa per incanto. La voce del regista grida: «Ciak». Si ode un po' lontano quello del ciak che grida: «Scena quinta numero tre». La voce del regista grida: «Attenzione... Via...». La Bergman muta fulmineamente espressione: da tranquilla la sua espressione diventa angosciata, profondamente angosciata – si mette a camminare verso il

punto dove c'è l'annegato seguita dal carrello. Anche gli altri svolgono contemporaneamente l'azione loro assegnata.

Mentre vediamo ripetersi la scena esattamente come all'inizio, si ode fuori campo il rumore del "cucciolo" del fotografo bruno che si mette in moto e si allontana.

Ora siamo sulla terrazza della scalinata di Trinità dei Monti in un bel pomeriggio di sole. Sotto c'è Piazza di Spagna col suo vivo traffico. Le campane di Trinità dei Monti suonano a distesa.

La Bergman è insieme a Robertino e alla bonne. La sua voce dice che si sentiva molto felice quel giorno, tutto le pareva buono e amico, c'erano venti o trenta carrozzine di bambini allineate vicino al muro delle torri campanarie e le madri o le domestiche stavano sedute in fila sulla lunga panchina di marmo chiacchierando e lavorando a maglia o di cucito.

La Bergman si avvia lungo la scalinata quando vede là in fondo il fotografo con il suo cucciolo appoggiato al muro e lui seduto sugli scalini con la macchina a tracolla. Il fotografo dopo un poco vede lei; si alza subito in piedi. La Bergman non vuole essere fotografata con Robertino, Robertino non c'entra col suo mestiere, e lei, nascosta com'è da due grandi occhiali neri, intende godere in pace questa ora romana con suo figlio.

Il fotografo sta lì in agguato vicino alle fioraie, questa volta è certo di farcela. Ma la Bergman si ferma, lei guarda il fotografo dall'alto, lui guarda lei dal basso. In silenzio. Sembrano due nemici. La Bergman decide di tornare indietro. Allora il fotografo scatta come un leoncello, si mette a fare i gradini con tutta la velocità che può. La gente lo guarda incuriosita.

La Bergman e la bonne con Robertino in braccio raggiungono in fretta via Sistina dove ci sono dei tassì. La Bergman si volta: ecco là il fotografo che ansima come un mantice, si guarda intorno per cercarla, la vede, riprende l'inseguimento.

La Bergman sale sul primo tassì che trova, con Robertino e la bonne. «Presto» grida all'autista. L'autista mette in modo il tassì appena in tempo per sfuggire al fotografo che sopraggiunge di corsa.

Non molto tempo dopo, continua la voce della Bergman, mentre appare davanti ai nostri occhi il mare, un mare autunnale mosso da un po' di vento con onde bianche che arrivano fragorose sulla spiaggia, e poi una spiaggia deserta (c'è solo una donna che stende dei panni) stavo sulla veranda della mia casa a Santa Marinella a scrivere una lettera. Mi stavano intorno i miei cani. Il vento mi portava un canto lontanissimo. Il fragore del mare sovrastava qualsiasi altro rumore. Tuttavia udii improvvisamente – avrei dovuto udirlo prima – che una bicicletta a motore, un "cucciolo", si avvicinava alla mia casa. Alzai la testa e vidi a un centinaio di metri il fotografo sopra la sua bicicletta a motore che veniva verso la mia casa. Lo riconobbi subito e provai una specie di irritazione, mi alzai e entrai in casa chiudendo forte la porta alle mie spalle.

Poi andai alla finestra e nascosta dietro le tendine guardai quell'uomo. Lui guardava la casa, certo rimasto sorpreso della mia rapida fuga, si era fermato a una ventina di metri.

Il vento mandò in aria i fogli di carta che erano sul tavolo, la mia domestica corse fuori a raccoglierli, il fotografo si alzò in piedi come un cane in vista della preda appena la porta si riaprì, poi si risedette quando vide che era la domestica. Capii che avrebbe aspettato sino a sera, pur di riuscire nel suo intento. La domestica mi disse subito: «È ancora là».

Finsi di non dare peso alla cosa. Mi affacciai sulla veranda. Il fotografo stava parlando con un prete che si teneva il cappello fermo con le mani per via del vento. Il prete se ne andò e il fotografo mi vide. Buttò via la sigaretta e si avviò verso di me. Ma io rientrai rapidissima in casa. Allora lui si fermò, era incerto sul da farsi.

Andai dietro le tendine, come avevo fatto prima. Mi pareva d'essere assediata. L'uomo veniva avanti adagio adagio con la sua macchina fotografica in mano. Si fermò ancora poi prese una decisione. A passo più rapido raggiunse il cancello. Esitò un poco, poi suonò il campanello. Il suono del campanello echeggiò in tutta la casa in un modo quasi sinistro.

Al suono del campanello rispose improvviso l'abbaiare dei cani. I cani che stavano sdraiati nell'orto dietro la casa, si precipitarono tutti al cancello, abbaiavano furiosamente e l'uomo fece qualche passo indietro. I cani spiccavano salti come volessero sorpassare il cancello e il muretto. La loro testa appariva sul ciglio del muretto come la più paurosa delle minacce.

L'uomo non ebbe neanche il coraggio di riavvicinarsi al cancello. Tornò sui suoi passi, i suoi piedi affondavano nella sabbia. Raggiunse la sua bicicletta a motore, guardò verso la mia casa, mise in moto il motore. Il motore tardò a funzionare bene. Quando funzionò bene, il fotografo vi salì sopra, non si voltò neanche più verso la mia casa, e scomparve là in fondo. A lungo mi restò nelle orecchie l'eco del motore e vorrei che voi mi aiutaste a dimenticarlo.

L'uomo del copione

Un pomeriggio avanzato di settembre nella mia casa di Santa Marinella preparavamo per mio figlio e i suoi piccoli amici una specie di palcoscenico con una tenda e quattro bastoni. Avevo promesso di fare il teatro per loro, una vecchia promessa, e mi aiutavano tutti, le domestiche, la balia, la cuoca, il giardiniere e sua figlia. Lavoravamo con fervore, mentre una pioggerella fine batteva sui vetri. Mi affacciai alla finestra: il mare e la spiaggia erano deserti e scuri. In breve lo spettacolo poté cominciare. Recitavamo tutti, noi grandi davanti a quei bambini che erano pronti ai loro posti da parecchio, in silenzio, come quando si aspetta un miracolo.

E il sipario si alzò sulla favola di Cenerentola. Io, Cenerentola, scopavo e piangevo davanti alla madre cattiva e alle sorelle altrettanto cattive quando suonò il campanello del cancello. Già, ci eravamo dimenticati che questo poteva accadere. Il giardiniere non volle andare, perché era truccato da principe e non poteva certo presentarsi con la faccia tinta di bianco e di rosso al visitatore; sua figlia si stava spogliando, e così andò la cuoca, una delle sorelle di Cenerentola;

ma la sua assenza fu nascosta agli occhi dei fanciulli, poiché io fingevo di parlare anche con lei come fosse proprio lì dietro il tendone.

Quando tornò era molto agitata. Disse, col fiatone, che si trattava di un uomo venuto apposta da Roma con una bicicletta a motore per parlarmi, era cosa seria, riguardava un copione. E mi consegnò uno smilzo copione come biglietto da visita dell'individuo. La scena si fermò mentre la cuoca mi diceva queste cose e i bambini non capivano cosa stesse succedendo. L'uomo mi aveva visto, alla finestra, pochi momenti prima, e ora aspettava imperterrito che lo ricevessi. «Aspetti», dissi. Ma il maltempo mi consigliò un po' di indulgenza. «Che aspetti in salotto», corressi.

E continuammo la nostra recita.

Ma al terzo quadro avvenne un incidente molto grosso. La balia si rifiutò di entrare in scena: era stata presa improvvisamente dal panico. «No, no!», gridava. E finì litigando con le altre al punto che dovemmo fare abbassare per un momento il sipario.

Intanto qualcuno andò a vedere che cosa facesse in salotto l'uomo del copione. «Sta seduto, fermo, immobile», mi riferì la figlia del giardiniere. Alla cuoca era venuto il sospetto che fosse un ladro.

Riuscimmo ad arrivare all'ultimo quadro – con il grammofono e con una grossa lampada che illuminava la faccia di Cenerentola e del Principe come un sole.

Mi accorsi che là in fondo s'era aperto l'uscio del salotto e un uomo, che non poteva essere che l'uomo del copione, guardava sorridendo di meraviglia la scena. I nostri occhi s'incontrarono. Interruppi per un attimo di recitare fissandolo. Anche gli altri volsero la testa verso di lui, anche i bambini. Lui si ritrasse, scomparve, come spaventato. Allora riprendemmo lo spettacolo e dopo pochi minuti scrosciavano gli applausi dei fanciulli e mentre gli attori si presentavano e ripresentavano davanti ai piccoli ammiratori, io sfogliavo il copione di quell'uomo, un'occhiata, prima di presentarmi a lui, Salvatore Antoniani – *Sull'orlo del delitto* – atto unico. Mi avviai verso il salotto continuando a leggere. Vidi subito che era un povero copione sgrammaticato. Proprio sulla soglia mi fermai e scorsi una pagina ancora, ed ebbi un moto di riso. «Fra cinque minuti venite a dirmi che la cena è pronta e che gli ospiti aspettano», dissi alle domestiche. Conoscevo questa specie di importuni, di fissati, e volevo sbrigarmela davvero in cinque minuti. Aggiunsi che si trattava di uno sciocco o qualche cosa del genere, e le domestiche assentivano, loro lo avevano giudicato dall'aspetto senza bisogno di leggere il copione.

Quando entrai dove l'uomo mi aspettava, egli balzò in piedi e mi ringraziò. Si esprimeva in un modo semplice, garbato. Era un impiegato sui quarant'anni che aveva scritto un atto unico e con un personaggio femminile per il quale ci voleva una brava attrice, disse. Raccontò che lungo la strada era rimasto senza benzina e allora aveva fatto un lungo pezzo a piedi per trovarmi, ma che era contento adesso che mi poteva parlare. Continuava a guardare il copione che era nelle mie mani.

«Lo ha letto?», domandò con un po' d'esitazione. Gli risposi che non potevo neppure dare un'occhiata al suo copione, perché avevo impegni di teatro e di cinema per due anni e forse più. Misi tutto il calore possibile per convincerlo che non dicevo una bugia. «Peccato», mormorò. Stette un poco in silenzio, poi prese forza e volle che io ascoltassi il fatto. «In due parole, disse, in due parole sole». Era il fatto di un uomo che torna a casa e trova la moglie a letto con un altro. Egli sta per uccidere l'adultera, ma i piccoli figli, bussando all'uscio della camera, lo fermano sull'orlo del delitto. Egli aggiunse subito che aveva attinto dalla realtà, come si usa oggi, per questo quel fatto si poteva anche metterlo in un film. Poi mi guardò a lungo in silenzio come uno che ha una cosa nel cuore da esprimere e non osa. Entrò la domestica dicendo quello che avevo deciso di farle dire. Mi alzai.

L'uomo mi fece una faccia così delusa che mi risedetti e fui costretta a incoraggiarlo a parlare. Ma non ne potevo più. «Legga una scena, disse, una sola, dove vuole, a caso, io faccio la parte dell'uomo e lei quella della donna. Quattro minuti, signora, anche meno. Vengo apposta da Roma, 60 chilometri».

Aprii il copione e pensavo che l'uomo venisse a sedersi vicino a me per leggere la sua parte; invece mi disse: «So tutto a memoria».

Era, la scena sulla quale caddi, un dialogo tra adultera e tradito dopo l'innocente intervento dei figli, dove c'erano dei sentimenti naturali, ma resi ridicoli da un linguaggio enfatico. L'uomo recitava adagio, quasi sottovoce, perché temeva che mi dispiacesse che i signori di là udissero, e io leggevo le mie battute meglio che potevo, anch'io a voce bassa. L'uomo metteva molta anima nel recitare quelle parole che non potevano essere più buffe di così.

Finalmente giungemmo alla fine della scena, e lui tentò di cominciarne un'altra, ma per fortuna venne ancora la domestica a ripetere che c'erano i signori di là e io m'alzai con l'aria ipocrita di chi deve abbandonare l'ospite con dolore. «Bello, dissi, ma non posso davvero». E davanti a quegli occhi scontenti, detti ancora delle spiegazioni minuziose, per il mio diniego. Scosse la testa e nel momento di congedarsi mi disse che forse io non credevo che quei fatti fossero veri, veri veri, come lui aveva già detto. Disse che aveva fatto leggere il copione ad altra gente, ma nessuno aveva capito. Era stato anche da un regista e da un produttore, ne fece i nomi. Ma non aveva mai detto una cosa che ora avrebbe detto a me, solo a me. Io, in piedi davanti a lui, facevo davvero la commedia, fingendomi imbarazzata per quelli che mi aspettavano di là e tendevo l'orecchio come a un richiamo che potesse giungere di attimo in attimo. Giungeva il fragore festoso dei bambini che giocavano. Ero stanca definitivamente. Lui disse che era una cosa delicata che doveva dirmi. Tacque un momento, poi disse che l'uomo dell'atto unico era lui e la donna era sua moglie. «È successo proprio così, disse, ho solo messo in italiano le parole», le parole che lui e sua moglie s'erano dette in dialetto.

Non sapevo che cosa rispondere. Feci un «ah!», che restò sospeso in aria. Lui si rianimò, sperò, insisté: no, non era una delle solite cose inventate, diceva, era stato davvero fedele al fatto, lui aveva una memoria di ferro. Arrivò la domestica

per la terza volta. Allargai smisuratamente le braccia per voler significare che purtroppo le circostanze erano più forti dei miei sentimenti. Forse il mio gesto, il mio silenzio, la domestica ferma come un gendarme, gli incuterono timore, lo convinsero. Allargò anche lui le braccia e disse «Buona sera». «Buona sera», risposi. Se ne andò inseguito dall'abbaiare dei cani. Lo guardai allontanarsi con la sua bicicletta a motore, un'ombra, e la domestica rientrò dicendo che a Roma quello sarebbe arrivato chissà quando.

Il treno

Ero sull'elettrotreno che da Milano va a Roma. Nella mia vettura c'era una decina d'uomini, e di donne io sola. Sfogliavo i giornali, guardavo il paesaggio, ma avrei parlato volentieri con qualcuno, un po' di parole comuni, come: «Il treno è in orario, la Toscana è bellissima, preferisco l'aeroplano al bastimento». Ma nessuno si avvicinava a me. Ogni tanto si alzava una testa d'uomo qua e là, mi guardavano e poi si riabbassavano dietro i sedili. Per il nostro mestiere di attrici la gente ci conosce e ha per noi una esagerata curiosità. Qualche volta questo infastidisce, bisogna confessarlo, ma in quel momento il mio desiderio che qualche viaggiatore si venisse a sedere vicino a me e dicesse qualche parola era davvero vivissimo.

Passò il controllore, gli chiesi a che ora saremmo arrivati, ma lo sapevo benissimo. Il controllore se ne andò e uno dei dieci viaggiatori si alzò da là in fondo e venne verso di me lentamente. «Ci siamo», dissi. Era un uomo sui quaranta, calvo, piuttosto simpatico. Arrivò sino all'altezza del mio posto vicino all'uscio che separa una vettura dall'altra. Si fermò davanti ai vetri dell'uscio e io avrei scommesso che fra pochi secondi si sarebbe voltato verso di me, avrebbe sorriso e m'avrebbe chiesto, a esempio, se poteva fumare, così saremmo entrati in discorso. Invece l'uomo aveva una faccia seria come di chi vuol far credere di aver dei profondi pensieri dentro. Improvvisamente si mise a canticchiare. «Ci siamo», dissi fra me.

L'uomo si voltò, diede uno sguardo come dall'alto agli altri uomini che lo osservavano, poi tornò verso il suo posto con le mani dietro la schiena, senza degnarmi di una occhiata. Lasciatemi dire che io sentivo bene che il suo cuore, se così posso esprimermi, era vicino a me perché sarebbe tanto piaciuto anche a lui fare quattro chiacchiere con la sola donna della vettura, e battere i compagni di viaggio. L'uomo calvo s'incrociò con gli altri due viaggiatori che arrivarono sino a un passo da me, pareva guardassero le riproduzioni dei quadri messe sulle pareti e invece guardavano me di sottecchi, e quello grosso e alto faceva all'altro dei gesti per dire: «Ti sei convinto che è proprio l'attrice che dicevo?». E il magro faceva di sì con la testa, e così tornarono indietro e io vedevo quello grosso che con la mimica informava un altro viaggiatore in piedi che quella viaggiatrice era proprio la nota attrice.

Il viaggiatore in piedi fingendo di leggere un giornale si sedette poco lontano in modo da potermi osservare tranquillamente. Accanto a lui sorse un altro, un tale tutto occhi, ed entrambi mi guardavano e mormoravano tra di loro qual-

che cosa di malizioso che il rumore del treno mi impediva di udire. Qualcuno si mise a cantare, una buona voce da dilettante. Qualcuno lo zittì e il cantante non continuò più. L'uomo calvo spuntò di nuovo all'orizzonte. Arrivò ancora davanti all'uscio, poi si voltò e stette a lungo con la faccia alta a sostenere lo sguardo degli altri che pareva gli dicessero: «Stai attento, noi conosciamo bene i tuoi pensieri», ma infine tornò per la seconda volta sui suoi passi. I due, che si erano messi in modo da potermi guardare con tutta tranquillità, erano sui trent'anni, chissà quante cose interessanti avrebbero potuto dirmi sui loro paesi, sulle loro città, e il tempo sarebbe passato in un baleno.

Mi alzai e decisi di esplorare la vettura. Arrivai sino all'altro capo e nell'andare vidi una parte dei viaggiatori e nel ritornare l'altra parte. Un giovanotto apparve in mezzo alla vettura e si mise a fare, come fosse la cosa più naturale del mondo, delle evoluzioni ginnastiche servendosi delle spalliere dei sedili come fossero parallele. Un altro viaggiatore piuttosto anziano lo guardava con tale disprezzo che mi pareva lecito leggere sul suo volto quanto segue: guardi, cara signora, che costui è un imbecille. Non si lasci ingannare da queste facili prove atletiche. Io sono in grado di fare molto meglio, ma non ho il carattere di un pagliaccio. Quasi che avesse capito il giudizio del signore anziano, il giovane brillante la piantò e venne a sua volta a guardare oltre i vetri dell'uscio.

A questo punto l'uscio si aprì improvvisamente ed entrò un prete con una valigia in mano. Era un prete altissimo, sui cinquant'anni, dalla faccia estremamente bonaria. I nostri sguardi si incontrarono, io sorrisi e senza dubbio si sarebbe seduto lì davanti a me se non avesse incontrato inaspettatamente una ventina di occhi, quelli degli altri viaggiatori che lo fissavano con questo preciso interrogativo: «Proprio lei, reverendo, osa sedersi vicino a una donna autorizzandoci a dei pensieri poco edificanti? Guardi che se lei farà questo il nostro stupore, la nostra indignazione raggiungeranno il massimo. Stia all'erta, reverendo, siamo tanti contro uno. Chissà che cosa studieremo per amareggiare la sua coscienza».

Il reverendo restò fermo in mezzo al passaggio, incerto sul da farsi. Gli dispiaceva subire quelle imposizioni, quel ricatto, ma oramai aveva perso il momento propizio, non era più spontaneo come pochi secondi prima, e allora si sedette a fianco del signore che dormiva in uno dei quattro posti alla mia destra, oltre il passaggio. Si vedeva che gli seccava aver ceduto a quella prepotenza, e si rialzò in piedi, ma il suo sguardo s'incrociò di nuovo con gli sguardi di coloro che erano rimasti di sentinella. Il prete tornò a sedersi e con una volontà di ferro si mise a dormire anche lui come il suo dirimpettaio.

Passò come un fulmine nella vettura il macchinista senza guardare in faccia nessuno. Poi entrò un signore piccolo e un po' grasso che non mi vide neppure, e andò a sedersi diritto di fronte a quei due sui trent'anni che continuavano a guardarmi, l'uno protetto dagli occhiali e l'altro tra le ciglia socchiuse fingendo di dormire. L'uomo piccolo e grasso sorrise a loro e disse che saremmo arrivati in orario anche se avevamo un leggero ritardo. Nessuno di quei due gli rispose e l'uomo restò male. Non volevano essere disturbati, volevano guardarmi tranquil-

lamente. Anch'io li guardavo qualche volta. Era un modo discreto da parte mia per avvertirli che c'erano delle possibilità d'intesa fra noi e se avessero avuto appena appena un po' d'iniziativa, si sarebbe potuto fare una bella chiacchierata sino a Roma.

Il treno continuava la sua corsa. Passò una galleria breve, tutto fu buio per pochi secondi e uno che era lontano me lo trovai, appena tornò la luce, nel sedile di fronte.

Questa storia restò incompiuta, si fermò qui.

Questi racconti sono apparsi in tre puntate del *Diario* tenuto da Zavattini su «Cinema Nuovo» e non sono stati ripubblicati né nel *Diario di cinema e di vita*, inserito in C. Zavattini, *Straparole*, Bompiani, Milano, 1967 né in C. Zavattini, *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Bompiani, Milano, 1979. La prima puntata, datata *Roma, 15 ott. 1954,* comprende *Il matrimonio di Miscia*, *La lite* e *Lo sconosciuto* («Cinema Nuovo», 45, 25 ottobre 1954). La seconda, datata *Roma, 30 ott. 1954,* include *L'investimento, Nasce un bambino, Il fotografo* («Cinema Nuovo», 46, 10 novembre 1954). La terza, datata ancora *Roma, 30 ott. 1954,* raccoglie *L'uomo del copione* e *In treno* («Cinema Nuovo», 47, 25 novembre 1954). Nel riproporre questi materiali abbiamo effettuato una piccola variazione di ordine, mettendo *Nasce un bambino* subito dopo *La lite.*

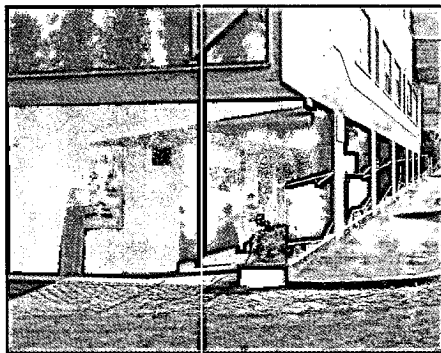
La sceneggiatura di *«Concorso 4 Attrici 1 Speranza»*

1 DIDASCALIA
... e una nuova venuta nel mondo del cinema vi racconta la storia del suo esordio.

SCENA I
Atrio d'ingresso di un palazzo di abitazione borghese. La prima rampa di scale. Porta d'ingresso di un appartamento sul pianerottolo.

2 Il pianerottolo di una casa borghese. La porta si apre. Vediamo Anna Amendola e la madre.

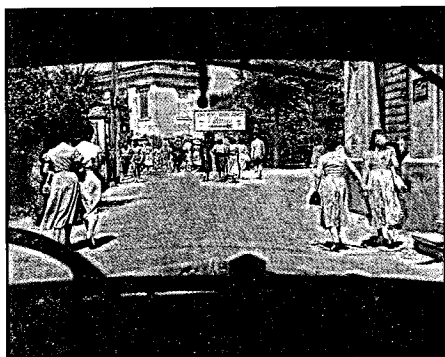
MADRE
Vuoi andare?... Vai!... vai... vai se vuoi andare.
La madre rientrando sbatte violentemente la porta. Anna è addolorata e umiliata dalla scenata della madre. Resta per un momento incerta. Sembra che voglia bussare, ma poi si avvia giù per le scale lentamente con il volto pieno del suo dolore e della sua preoccupazione.
VOCE ANNA (opportunamente spaziata)
La mia passione per il cinema era sempre stata il motivo delle liti con mia madre. Ma questa volta sentivo che forse quella porta si era chiusa su di me per sempre. (Ma quella mattina c'era in giuoco una posta molto importante per me e volevo giuocare la mia carta).

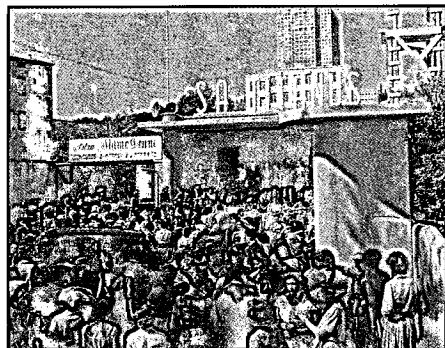
SCENA II
Esterno della casa di Anna Amendola.

3 Anna esce dal portone, ha come un risveglio, va verso un posteggio, decisamente, per salire su un taxi.
VOCE ANNA
Quella mattina (era il 19 giugno) si svol-

geva in uno stabilimento cinematografico un grande concorso, un concorso molto importante, per la scelta di giovani attrici. Il mio cuore come quello di cento, di mille altre, si era ancora una volta aperto alla speranza.

SCENA III

Vicolo della Farnesina (da camera car), poi spiazzo davanti all'ingresso degli stabilimenti cinematografici Titanus.

4 Come se dal taxi. Carrello su vicolo della Farnesina. Si vedono gruppi di ragazze che camminano in avanti, la macchina si ferma sullo spiazzo dell'ingresso della Titanus scoprendo una massa di centinaia di ragazze ferme ad aspettare.

A metà percorso leggiamo un grande cartello indicatore "Stabilimenti Cinematografici Titanus".

In alto, all'ingresso degli Stabilimenti, uno striscione di tela con la scritta: "Film – SIAMO DONNE – Concorso 4 Attrici 1 Speranza".

5 Anna scende dal taxi, paga, scompare tra la folla.

6 Totale ragazze che aspettano davanti ai cancelli della Titanus (inquadratura con uso di maquettes). Si intravedono sullo sfondo costruzioni per films, il cinema vi si rivela nel suo aspetto fantastico.

Sonoro diretto: rumori della folla e voce altoparlante che chiama le ragazze.

7-10 Gruppi di ragazze che aspettano.

11 Operatori di attualità che riprendono la scena.

(*Per tutta la scena l'altoparlante continua a chiamare in ordine le ragazze secondo il procedimento del concorso*).

12-20 Varie inquadrature a figura intera, ragazze che aspettano con accompagnatori. Fa caldo, qualcuna ha il fazzoletto in testa (inquadrature riprese tutte dal lato esterno dei cancelli).

N.B. Nella folla vediamo varie ragazze che rivedremo poi in altre scene. Fretta, Cefaro, Gallo, Scopelliti, Chieregatti, Grado, Natali, Fanton, Signori, Chiossi, Menti, Marrosu, Dhay, Mass, Isotta Martini, Fischer (riservata), ecc.

21 Voce altoparlante chiama Anna Amendola e Anna si fa largo attraverso la folla delle ragazze, passa sotto la sbarra e si presenta al tavolo di controllo.

22-25 Totale dettagli vari dall'interno dell'ingresso della Titanus.

La voce dell'altoparlante opportunamente spaziata continua a chiamare le ragazze.

SCENA IV

La salita degli stabilimenti Titanus. A sinistra la piazzetta di un paese orientale con minareto, a destra la "scala al cielo" e sul fondo le costruzioni di "Lisistrata".

26-27 Dai cancelli gruppi di ragazze si avviano agli stabilimenti per la salita (inquadrando dall'ingresso verso la salita). Osservano le costruzioni sullo sfondo. (Tenere presente esistenza maquettes).

28 Ragazze che salgono a metà salita, tra loro una ragazza sui diciassette anni alta, magra e gentile (Emma Fretta) accompagnata da una madre sui quarantacinque anni piuttosto grossa di aspetto provinciale, che le indica le strane costruzioni con espressioni di meraviglia.

29 e **30** eventuale. Inquadrando dal piazzale del concorso, ragazze che vengono in avanti da ultimo pezzo salita in una lunga fila, poi panoramica a scoprire...

SCENA V

Il piazzale del concorso. In fondo la terrazza sulla quale è sistemato il tavolo dei giudici. Le ragazze entrano dalla scaletta a destra e dopo l'esame scendono a sinistra sparpagliandosi nel piazzale.

... un largo terrazzo sul quale le ragazze stanno sfilando avanti ad un tavolo dietro il quale stanno seduti i giudici del concorso. Le ragazze, dopo aver sfilato davanti alla giuria, scendono dall'altro lato della terrazza sparpagliandosi sul piazzale.
VOCE ALTOPARLANTE
Gallo... Scopelliti... Natali... ecc. ... si mettano in fila per la prima selezione.
Gallo... Scopelliti... Natali... ecc. ... si mettano in fila per la prima selezione.
Le signorine dovranno sfilare davanti ai giudici per la prima selezione. Si cerca la signorina Mariani... *La signorina Mariani è pregata di presentarsi al tavolo della giuria... La signorina Mariani è pregata di presentarsi al tavolo della giuria...*

31 Totale inquadrando da dietro il tavolo della giuria. Sfilano ragazze di tutte le classi sociali, belle, brutte, giovani e no. Vediamo le mani dei giurati (*sonoro diretto*) fare i segni sui singoli foglietti, contemporaneamente di fronte le espressioni delle ragazze che sfilano. Arrivano, in ultimo, davanti al segretario della giuria (unico della giuria ben visibile) che legge sui foglietti la somma dei voti e pronuncia il *sì* e il *no*. Ad esempio, una arriva con un bel sorriso che le si smorza in faccia al *no* del segretario. Ciascuna delle ragazze ha la sua reazione precisa. Nel gruppo in fondo a destra che aspetta l'esame vediamo tra le altre Anna.
Arriva davanti al segretario una ragazza bruttina (eventualmente Barbanti, Campolo, Chiossi), il voto è *no*. Interviene (entra da sinistra) la madre appostata.
MADRE
Scusi, ma non la può scartare questa... deve lavorà, deve guadagnà. Avemo venduto la radio pe faje er vestito...
SEGRETARIO
Mi dispiace, ma che c'entro?
MADRE
Ci ha pure la sorella malata, non la dovete scartà.
SEGRETARIO
Stia buona, stia buona. Avanti, avanti (rivolgendosi a destra).

32 (Inizia una breve sequenza di flashes sonori) passa la Cefaro [Cristina Doria nel film], sicura di sé.

SEGRETARIO
Sì, auguri.
CEFARO (risponde con un sorriso di sicurezza)

33 Altra ragazza (Toti Vittorio di Napoli).
SEGRETARIO
No.
TOTI VITTORIO (in napoletano)
Ma come, vengo da Napoli, so' qui da stamattina alle sei... e voi nun me fate fa manco er provino.
SEGRETARIO
Avanti, avanti! (poi alzando la voce) *Avanti l'altra.*

34 Passa Fisher.
SEGRETARIO
Sì. Contenta?
FISHER (incerta)
Mmm... non lo so (leggero stupore del segretario).

35 Passa Scopelliti.
SEGRETARIO
Ma signorina, lei ha più di 25 anni.
SCOPELLITI
E va beh, ma che conta. Una brava può fare parti da giovane anche se non è giovane. Dipende dall'arte, mica dall'età...

36 Altra ragazza.
SEGRETARIO
Sì.
RAGAZZA (entusiasta si rivolge alla madre f.c.)
Mamma, è sì!
SEGRETARIO
Si calmi, non è finita, si calmi, poi c'è la seconda selezione.

37 Passa Chieregatti.
SEGRETARIO
No.
CHIEREGATTI
Ma scusi, sa... Io ci ho pure le tessere, i documenti, so' pure scritta ai sindacati, guardate. Come, no (fruga nella borsetta, tira fuori queste carte).
SEGRETARIO
Signorina, la giuria ha deciso così.
CHIEREGATTI
Ha fatto male a decide... Eh... queste so' le solite cose... Io ce so fa', sa... ma scusi, ma m'interroghi, m'interroghi almeno...
SEGRETARIO
Signorina, vada pure, stia tranquilla che abbiamo il suo indirizzo.
CHIEREGATTI (non ci crede)
Sì l'indirizzo... l'indirizzo se semo capiti, sì...

38 Passa Emma e il segretario, nel dare il responso, favorevole, la guarda sorridendo:
SEGRETARIO
Viva Mantova!
EMMA (sorridendo adagio)
Viva.

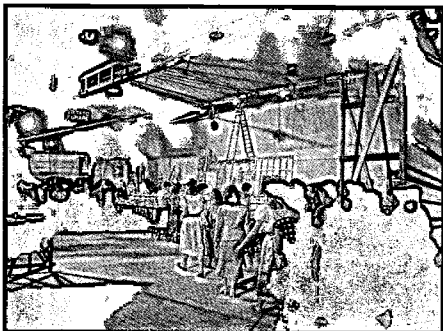
39 Inquadrando dal piazzale, alcune ragazze già esaminate, tra cui Anna, vengono in avanti scendendo i gradini della terrazza dell'esame, sistemandosi nello spiazzo (tavolini, ombrelloni, ecc.). Vicino ad Anna è seduta la Cefaro attorniata da invitati vari, un cronista radiofonico la intervista.
VOCE ANNA
Il primo esame era andato. Ma ora vedevo le altre, che mi sembravano tutte belle, piene di qualità.

40 Cefaro intervistata da Bersani, Poletto vicino scatta foto.
BERSANI
Signorina, ci dica le sue impressioni.
CEFARO (sicura)
Beh, impressioni... sono venuta qui (si espone)... *voglio fare del cinema* (sorride disinvolta)... *stiamo a vedere.*
Bersani rivolge il microfono ad una altra ragazza seduta lì vicino con un'amica in piedi. (La ragazza seduta ha ricevuto il no, l'amica il sì).
BERSANI
Signorina, e lei?
RAGAZZA
No... no... io no... tanto sono scartata.
VOCE ALTOPARLANTE
Le ragazze scelte alla prima selezione sono invitate a recarsi davanti all'ingresso del teatro numero 1. La giuria ringrazia tutte le altre intervenute, che saranno eventualmente richiamate in un secondo tempo.
Le ragazze scelte alla prima selezione sono invitate... (continua nel sottofondo).
La ragazza che ha detto di essere stata scartata si alza, sta ancora un momento

con l'amica, poi si avvia verso la discesa mentre l'altra va verso il teatro n. 1.
RAGAZZA CHE HA AVUTO IL "SÌ"
Me dispiace.
RAGAZZA SCARTATA
Che ce voi fà, tanto io so' sfortunata (pausa). *Beh io vado. Passo da tu sorella e je dico che t'è andata bene.*
RAGAZZA CHE HA AVUTO IL "SÌ"
Eh, dije niente, è troppo presto.
VOCE ALTOPARLANTE
Le ragazze scelte alla prima selezione sono invitate ad entrare nel teatro n. 1 (continua)...
Movimento di macchina ad inquadrare ragazze scartate che se ne vanno.

SCENA V
Interno del teatro di posa dove è imbandita una tavola a tre braccia per circa 200 persone.
Il pranzo è una festa di luci e di suoni: i riflettori, l'orchestrina, il movimento dei macchinisti, ma ciò che invece risulta di fronte a questa apparenza fulgente del cinema è il mutismo delle ragazze imbarazzate che seguono con gli occhi e col movimento della testa la giuria che passa loro davanti segnando sul taccuino la sentenza.

41 C.L. ingresso ragazzo nell'interno del teatro n. 1, inquadrando verso la porta, poi...
Sonoro originale.

42 ...C.L. ingresso ragazze, si avviano ai tavoli, inquadrando dal lato porta.

43 C.M. gruppo ragazze tra cui Anna prende posto ai tavoli. Inizia il pranzo.

VOCE ALTOPARLANTE
Sedetevi, prendete posto. Ciascuna prenda posto dove vuole. Ora la giuria procede alla seconda ed ultima selezione per i provini. Le prescelte dovranno subito dopo il pranzo recarsi al reparto trucco. Buon appetito. Musica.
(Ripete un'altra volta).
(Da qui e in sottofondo sino alla fine della sequenza la musica di un'orchestra).

44 C.L. dall'alto, obbiettivo 20, pranzo ragazze; eventuali **45-47**: tagli dall'alto, ragazze al pranzo, riprese con teleobbiettivo.

48 Inquadrando dal basso, elettricisti in alto su un'impalcatura accendono proiettori e dirigono sul tavolo il fascio di luce di un grande riflettore.

49 C.L. da fondo teatro inquadrando verso lato ingresso (attenzione muro a sinistra) tavoli con effetto fascio di luce del riflettore che individua le ragazze, sul fondo ben visibile orchestrina che suona.

50 I membri della giuria con taccuini in mano si aggirano tra i tavoli guardando le concorrenti e prendendo appunti.
Gli operatori di attualità continuano a riprendere le ragazze nei vari momenti del pranzo.

51 C.M. ragazze sedute ai tavoli. Il fascio di luce del riflettore si sofferma su una, poi su un'altra, poi più a lungo sulla Cefaro (carrello avanti) sicura e soddisfatta, seduta tra i giornalisti e gli invitati.
VOCE ANNA
Questo pranzo era in fondo molto malinconico, perché c'eravamo accorte tutte di essere in tante e ciascuna aveva la sua grazia, la sua bellezza, credo che molte sentivano sin da quel momento naufragare le loro speranze. Invidiavo la sicurezza e la tranquillità di quella ragazza. Sosteneva lo sguardo dei giudici senza sfacciataggine ma con una grande sicurezza.
Invece le altre erano quasi tutte spaurite. I loro occhi seguivano il muoversi dei giudici che in un attimo stavano decidendo il loro destino.

Sulla voce di Anna la macchina da presa inquadra un giudice e lo segue nel suo lavoro di osservazione (sempre da C.M. a F.I.), di spalle. Il giudice si ferma davanti a due fanciulle. Subito il riflettore illumina una delle due, l'altra è Emma che rimane nella zona d'ombra. La madre che le è vicina la spinge a esporsi meglio alla luce del riflettore.

52 (Inizio flashes pranzo. In ogni inquadratura cambiano progressivamente le portate del pranzo, a taglio netto). M.F. due ragazze sedute, sul tavolo la seconda portata.
PRIMA RAGAZZA
Accidenti, hai visto quante siamo?
SECONDA RAGAZZA (zittendola)
Guarda, arrivano quelli della giuria.

53 M.F. Due ragazze, finita la portata, si aggiustano una i capelli, l'altra le labbra sorvegliandosi a vicenda, sbirciando l'arrivo dei giudici.

54 M.F. Sul tavolo la composta di frutta, altre due ragazze, una magra dice rivolgendosi ad un'altra piuttosto formosa:
RAGAZZA
Io spero che la giuria sia imparziale.
Per tutta risposta l'altra si attilla il vestito esponendo meglio il seno vistoso. Un operatore della Incom la riprende.

55 M.F. Entra in campo un cameriere con i gelati, li serve alla Gallo e ad un'altra ragazza del popolo che li gustano con evidente piacere.
GALLO (all'amica a bocca piena)
Per male che vada il pranzo lo abbiamo avuto. Sti' gelati si prendono solo all'Excelsior...

56-60 Altri tagli eventuali a disposizione della regia.

61 La Fisher che non mangia il gelato, un po' triste ed assorta, si guarda distrattamente intorno, visibilmente fuori posto.
VOCE ALTOPARLANTE
Attenzione attenzione: le concorrenti che ora nomineremo sono pregate di passare al reparto numero 4 dello stabilimento dove saranno truccate per i provini.
Carrello indietro sino a C.L. possibilmente come inizio inquadratura (tenere presente).
VOCE ALTOPARLANTE
Attenzione, attenzione, le concorrenti che ora nomineremo sono pregate di passare al reparto numero 4 dello stabilimento, dove saranno truccate per i provini.

Fretta, Cefaro, Gallo, Grado, Natali, Fanton, Signori, Monti, Marroni, ecc. (elenco esatto da fare).

SCENA VI
Sala del trucco. A sinistra otto toilettes per il trucco, al centro colonne sulla prima delle quali è un telefono a muro. A destra i due camerini chiusi da tende. Il primo ha un lavabo e una finestra che dà sull'esterno (pianterreno). Sul fondo dell'ambiente grandi specchi.

62 Totale sala trucco dal lato esterno. Truccatori, aiuti, indicano box-camerini alle ragazze che entrano in campo da sini-

stra [da destra nel film] guidate da un segretario. Anna, la Fisher, la Cefaro e un'altra ragazza entrano nel primo box.

SEGRETARIO
Accomodatevi nei camerini e presentatevi al trucco nell'ordine dell'elenco.

63 Dentro il camerino. Entrano Anna, la Fisher, la Cefaro e un'altra ragazza. La Cefaro si sciacqua le mani e il viso, Anna si siede vicino alla finestra, la quarta ragazza scosta la tenda e chiede a uno della produzione:
RAGAZZA
C'è un telefono?
SEGRETARIO
Guardi, è qui.
La ragazza esce (il telefono a muro è sulla prima colonna).
CEFARO [Cristina Doria nel film]
Non ne posso più. Fa un caldo tremendo.

E si toglie la camicetta rimanendo in sottoveste. Si sentono delle voci e si vede dalla finestra un gruppo di ragazze escluse dai provini che stanno per andarsene; una si avvicina, si ferma e guarda dentro particolarmente con astio la Cefaro [Doria nel film] in sottoveste.

RAGAZZA ESCLUSA
Ah, sì, a voi vi hanno scelto! Bella roba! Il cinema è tutta una camorra! È tutto così!

SECONDA ESCLUSA
E, voi ce sapete fa! Ve viene facile! Fortuna ce stanno pure altri mestieri, più puliti!
TERZA ESCLUSA
Ma va, via, che stai a perde tempo co' questa! Annamo via, viè via!

64 Anna si alza, chiude la finestra, ed esce dalla tenda nella sala del trucco. Vede la ragazza al telefono.

RAGAZZA AL TELEFONO
Sì, mamma, sì... grazie... ora faccio il provino... Sì, mamma... Grazie... Ciao, mamma.
E riattacca il telefono. Anna esita un po', poi va anche lei al telefono e fa il numero di casa sua, sempre esitando.
ANNA
Senti, Maria (risponde la domestica)... *sono Anna... chiama la mamma ti prego... Sì, la mamma* (commossa, facendo uno sforzo sopra se stessa. Aspetta al telefono) *Ah, non c'è? Va bene.*
Riattacca il telefono, ha capito benissimo che la madre era in casa. Si ferma un po'. Passa la Fisher che è stata chiamata al trucco.
Anna la guarda con gli occhi inumiditi di lacrime. La Fisher si siede al trucco.
VOCE ANNA
Questa sua ostilità così spietata mi metteva dentro un grande sgomento. Dovetti fare di tutto per non mettermi a piangere. Mi sentivo sola, senza speranza. (Le altre, invece, si aiutavano l'una con l'altra confidandosi come vecchie amiche).

65 Tre ragazze sedute al trucco, quella al centro è la Fisher [non nel film]. Le due laterali parlano tra loro.
PRIMA RAGAZZA (faccia semplice e aperta)
A me non è che me ne importa niente, del cinema. È per un'altra cosa. È che mio padre è ufficiale in Africa, allora dovrei andare là anch'io. Ma di lasciare l'Italia per quei posti là... non mi va proprio (si commuove un po'). *Se avessi un lavoro invece...*

TERZA RAGAZZA
Certo... certo sarebbe troppo bello... In un film dove ci sono Bergman, Miranda, Magnani, Valli, Danieli (dice il suo nome). *Sarebbe troppo bello.*
FISHER (come parlando a se stessa)
Ma in fondo sono donne come tutte le altre.
Arriva il truccatore e comincia a manipolare la faccia della Fisher, interrompendola.

66 P.P. della Fisher. Il truccatore la manipola in vari modi, le stende le guance, le tasta, le apre le palpebre, manovra pennelli ecc... La Fisher si sente un po' come sotto una tortura... Ad un certo punto ha un movimento brusco e si alza, la macchina da presa la segue inquadrando anche Anna.
FISHER
Basta, basta. Voglio andar via! Non voglio più.
Il truccatore la guarda sbalordito, poi si volta verso Anna che troviamo nella posizione di cui alla 64.
TRUCCATORE
E va beh, venga lei.
Anna si siede al posto occupato prima dalla Fisher, fra le altre due ragazze. Inizia trucco lento e metodico di Anna.
PRIMA RAGAZZA
Ci ha il fidanzato.
TERZA RAGAZZA
Anch'io ce l'ho, ma faccio quello che voglio.
VOCE ANNA
In quel momento mi sentii piena di solidarietà verso questa ragazza di cui non conoscevo neanche il nome. Anch'io avevo l'impulso di andarmene via ma qualcosa mi teneva lì, forse la paura di tornarmene a casa, di bussare a una porta che forse non si sarebbe aperta.

(VOCE ANNA continua sull'inizio dell'inquadratura 67).

SCENA VII
L'esterno del teatro dei provini. Un truk sonoro in funzione. Si sentono le voci dei provini in corso nel teatro.

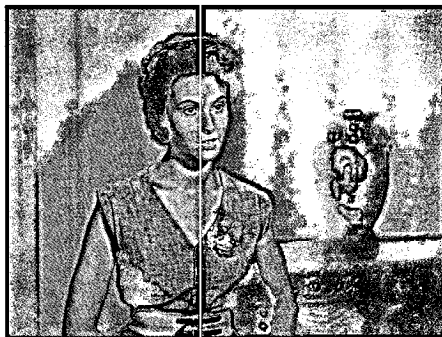
67 Gruppo di ragazze intorno a un truk sonoro vicino all'ingresso del teatro n. 1. Le ragazze seguono i provini che si svolgono all'interno del teatro ascoltando l'altoparlante del truk.
VOCE TRUK
Alt, signorina. Ricominciamo. Facciamo un provino fotografico. Si gira. Motore. Ciak.
"Provino Girolami seconda". Guardi a destra, guardi a sinistra, guardi in alto, guardi in basso, guardi la macchina, sorrida. Stop. Basta così signorina, grazie e auguri. Per favore fate entrare il prossimo gruppo.
La porta del teatro si apre e un segretario invita le ragazze ad entrare. Le ragazze entrano, alcune ed Anna si accodano.
C'è anche la Cefaro, la Gallo, la Emma Fretta, la Di Reda, la Natali, la Signori, la Jacomelli e un paio di belle ragazze.

68 Da interno teatro (deve essere teatro n. 1 Titanus) gruppo ragazze entra, C.C. della 67. La porta viene chiusa alle loro spalle, escono di fronte a sinistra, attacco a...

69 ...entrano ragazze da destra di spalle: una zona d'ombra con il regista, la macchina da presa, i tecnici, e una zona illuminata con un tavolino e una sedia dove si svolgono i provini. Il regista osserva le ragazze.

70 F.I. Le ragazze osservate dal regista. Anna, Cefaro e le altre.
REGISTA
Signorina Cefaro venga avanti.

71 (come visto dal gruppo delle ragazze) La Cefaro di spalle, accompagnata dal regista si avvia sicura verso il luogo del provino nella zona di luce, seguita dagli sguardi evidentemente interessati e dai commenti degli operai e dei tecnici. Il regista la fa sedere, mentre aggiustano le luci, dice:
REGISTA
Signorina, si sieda qui. Cerchi di essere calma.
CEFARO (sorridente e sicura)
Ma io sono calmissima. Mi dica un po' che cosa devo fare.
REGISTA
Niente. Semplicemente io le farò delle domande e lei mi risponderà, come ad un amico.
CEFARO (disinvolta, quasi sfottente)
E va beh... Se è tutto qui... vediamo...
Carrello avanti ad inquadrarla come se fosse provino in proiezione, inizia provino.
DIALOGO PROVINO CEFARO
incrocia su
VOCE ANNA
E i provini continuarono per tutto il pomeriggio, lenti, lunghi. Ciascuna ragazza inconsciamente raccontava qualcosa di sé e di casa sua.

72-80 Provini sonori da materiale girato. (O tutti brevi a flash, oppure lunghi i due della Todisco e della Boiardi).

[Cristina Fanton]

[Donatella Marrosu]

VOCE ANNA (incrocia sul sonoro dell'ultimo provino) *Su una il regista insistette particolarmente, cercando di spingere più al fondo la sua indagine.*

81 Come altri flashes, il provino di Emma ma intero, lungo. Emma finge di telefonare al padre lontano, e di dirgli le sue impressioni su Roma. Incomincia un po' impacciata, si ferma come chi non sa che cosa dire, e guarda verso il regista come a domandargli soccorso.
REGISTA (f.c.)
Coraggio Emma, fai come se non ci fosse nessuno qui, come se fossi in una cabina telefonica.

Emma [Danieli] racconta il suo incontro con Roma che ha visto per la prima volta, le sue impressioni del concorso, le sue speranze.
REGISTA (f.c. interviene brutalmente)
Emma tu queste cose non le vedrai più. Il cinema non è per te. Non lo puoi fare. Dovrai tornare al tuo paese.
Emma si commuove e scoppia in pianto, singhiozza. Il regista la lascia un po' piangere, poi crudelmente:
REGISTA (f.c.)
Guarda in alto (pausa), *guarda a destra* (pausa), *guarda a sinistra* (pausa), *guarda in basso* (pausa), *guarda la macchina e sorridi.*

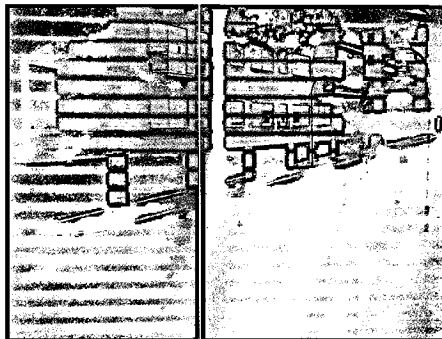
82 M.F. Anna come alla 70.
REGISTA (f.c. su Emma)
Bene. Brava. Stop. Avanti un'altra.
SEGRETARIO (f.c.)
Anna Amendola.
VOCE ANNA
...e finalmente venne il mio turno.
La macchina la inquadra precedendola sul luogo del provino. Se è possibile movimento uguale e opposto alla 71. Anna si siede mentre il truccatore le aggiusta il trucco.

83-88 Sei brevi tagli, visti da Anna, della preparazione tecnica del provino (in uno si vede il viso di Anna riflesso nel vetro della macchina da presa).
VOCE ANNA
C'era tanta gente che si agitava intorno a me. L'operatore. I suoi aiuti. Gli elettricisti. La segretaria di edizione. I macchinisti. Il ciak diede l'avvio.

SCENA VIII
La stanza da letto di una ragazza in una casa borghese (casa dell'amica di Anna).

89 Totale stanza da letto in casa di una amica di Anna. Nel letto Anna e l'amica. L'amica dorme. Anna, sveglia, con gli occhi aperti, si agita.
VOCE ANNA
Ero andata da una mia amica, che abitava di fronte a casa mia. Non avevo avuto il coraggio di tornare da mia madre, specialmente dopo la telefonata. Pensavo a mia madre, al concorso, alla mia vita. Tutto era confuso nei miei pensieri (il tutto opportunamente spaziato).
Anna accende la luce, guarda che ora è.
AMICA (nel sonno)
Anna... ma dormi, dormi... spegni... lasciami dormire...
Anna spegne, sta ancora un po' lì, poi si alza e va alla finestra.

SCENA IX
Esterno alba casa Anna Amendola. Interposto a scena VIII.

90 Visto da Anna esterno casa della madre. Continua scena IX.
91 F.I. Anna alla finestra. È l'alba.

VOCE ANNA (inizia sull'inquadratura precedente) *Forse anche mia madre aveva passato una notte come la mia. Ma domani tutto sarebbe finito. Bene o male.*

SCENA X
Lo spiazzo e la terrazza dove si è svolto il concorso. È sera.

92 Totale spiazzo Titanus dove si era svolta la prima selezione del concorso. È sera.
A sinistra il terrazzo. Al centro il teatro n. 1 chiuso. Tutte le ragazze che hanno partecipato ai provini aspettano la comunicazione dell'esito. Sono tutte accompagnate da parenti, padri, madri, fidanzati, amici. Impazienza, tensione. Operatori e fotografi che aspettano. Due ragazze sono appoggiate vicino alla porta della sala di proiezione.
VOCE ANNA
Si aspettava il risultato. La giuria era riunita dal mattino nella sala di proiezione. Continuavano ad esaminare i provini.

93 C.M. Anna seduta sola ad un tavolino. Gente intorno, ragazze con parenti e amici.

SCENA XII
Interposta da girare nel teatro dei trasparenti.
Una ragazza, seguita da un'altra (vedi indicazioni alla 92), socchiude la porta d'ingresso della sala di proiezione, si intravede un pezzo di provino.

VOCE UOMO (f.c.)
Un momento. Ancora un momento. Non si può vedere. Tra un momento c'è la decisione.
Le ragazze chiudono la porta ed escono.

95 Due ragazze e una donna. Una ragazza insiste perché l'altra beva. Quella beve meccanicamente un sorso da una bottiglietta poi la restituisce.

96 Altre ragazze e parenti. Sul fondo la porta della sala di proiezione. Dopo un po' la porta si apre ed esce un uomo con delle carte sotto il braccio, si guarda un po' intorno, mentre tutte le ragazze si rivoltano verso di lui, poi se ne va per i fatti suoi.

VOCE ANNA
Eravamo a pochi minuti dall'esito del concorso. Quel silenzio pesava su tutto. Ciascuna sapeva che la felicità dell'una sarebbe stata l'infelicità dell'altra... Non avevamo neppure il coraggio di pensarlo, ma eravamo tutte nemiche.

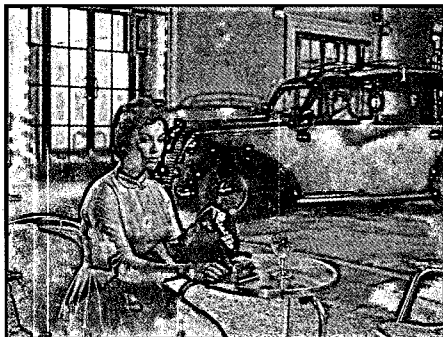
97 Alcune ragazze sedute, ferme, ciascuna per conto suo.

98 F.I. Emma e la madre, sedute una vicino all'altra, calme e tranquille, con una grossa valigia su una sedia. Emma fa segno alla madre di guardare verso la porta.

99 La porta si è aperta, si è affacciato il segretario con un foglio in mano. Si ferma. Alcune ragazze gli si avvicinano.
SEGRETARIO
Attenzione, signorine.

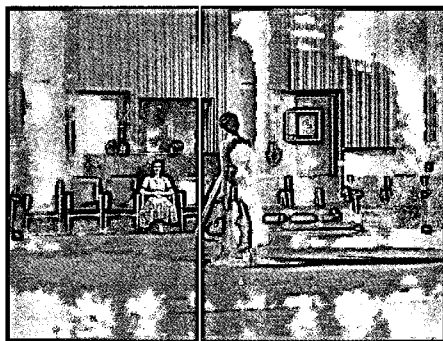
100 Totale visto dal segretario inquadrando verso lo spiazzo.
SEGRETARIO
La signorina Irene Cefaro è pregata di presentarsi in sala di proiezione.
Irene Cefaro si stacca da un gruppo di persone che aveva intorno sulla terrazza, scende i gradini, viene in avanti con il suo passo da vincitrice.

101 (eventualmente **102-103**) M.F. Anna seduta al tavolino. Ha l'impressione che il concorso sia finito. La Cefaro è la vincitrice. Ripone la sua roba nella borsetta e fa per alzarsi. In questo momento entra in campo alle sue spalle un taxi. Anna si volta al rumore. Il taxi si ferma e scende sua madre. Anna ha un sussulto e un momen-

to di incertezza. La madre le sorride e le fa un cenno amichevole mentre paga il taxi.

104 (inserto) Il segretario vicino alla porta con il foglio in mano circondato da alcune ragazze.
SEGRETARIO
La signorina Anna Amendola è pregata di presentarsi in sala di proiezione.

105 (seguito di **101**) Anna ha sentito e ha un movimento di incertezza, non sa se andare verso l'ingresso della sala di proiezione o verso sua madre. Ma la madre le fa un cenno amichevole come per dire che può andare.
SEGRETARIO (f.c.)
La signorina Emma Fretta è pregata di presentarsi in sala di proiezione.
La macchina si muove ad accompagnare Anna verso l'ingresso, anche Emma cammina verso l'ingresso, entrano. Le altre ragazze si accalcano intorno al segretario chiedendo che cosa devono fare (brusìo).

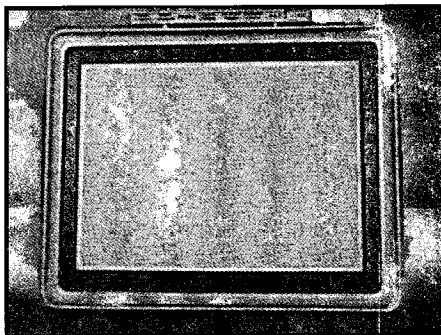
SCENA XIII
Interno di una sala di proiezione.

106 F.I. (dall'interno della sala di proiezione). Anna ed Emma entrano. La porta si chiude alle loro spalle.

REGISTA (f.c.)
Prego, venite avanti, sedetevi.
Panoramica e carrello sul movimento delle ragazze sino ad inquadrarle di spalle a totale della sala di proiezione. Sotto lo schermo i membri della giuria che parlano tra di loro. In fondo, nella prima fila delle poltrone, sicura, è seduta la Cefaro. I fotografi attendono, pronti a scattare i flashes. Emma ed Anna vanno a sedersi vicino alla Cefaro.

107 P.A. [M.P.P. nel film] di Anna, Emma e Irene [assente nel film] sedute.

REGISTA (f.c.)
Ragazze, è stato difficile scegliere tra tutte quelle che hanno fatto i provini, ed è stato ancora più difficile scegliere tra voi tre.
(pensa) *Scegliamo tutte e tre.*
Su di loro cominciano i lampi dei fotografi, si allarga il campo, le ragazze si alzano, vengono avanti precedute dai fotografi verso il tavolo della giuria. Dalla porta d'ingresso entrano i giornalisti, i parenti, gli amici e le

madri. Movimento di gru, ad inquadrare Anna, Emma e Irene di spalle che camminando in avanti si stagliano quasi a silhouette contro lo schermo. Escono a poco a poco di campo in basso, la macchina da presa inquadra solo lo schermo, dove appare

o la parola FINE
o una frase che si richiami alla didascalia iniziale
o se l'episodio è il primo, i titoli del primo sketch.

La sceneggiatura di *«Concorso 4 Attrici 1 Speranza»*, prologo del film *Siamo donne*, proviene dall'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia, consta di 35 pagine dattiloscritte su due colonne, e non reca alcuna firma.
Nei titoli di testa del prologo, diretto da Alfredo Guarini, figura Luigi Chiarini come collaboratore alla sceneggiatura. Il cartello «Un film ideato da Cesare Zavattini» appare subito dopo il titolo *Siamo donne* e non viene ripetuto nei cast & credits del prologo e dei 4 episodi *Alida Valli*, *Ingrid Bergman*, *Isa Miranda*, *Anna Magnani*, diretti rispettivamente da Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa e Luchino Visconti. Per i titoli di testa completi del film rimandiamo al numero 3-4 di «Bianco & Nero», maggio-agosto 1999, pp. 163-164.
Nel complesso Alfredo Guarini segue piuttosto fedelmente la sceneggiatura: traduce quasi alla lettera alcune indicazioni, ma apporta anche diversi cambiamenti nell'uso della voce narrante di Anna Amendola e soprattutto nella focalizzazione delle aspiranti attrici di contorno ai due ruoli principali, oltre che nella dinamica narrativa del finale. Il concorso, infatti, viene vinto nella sceneggiatura da Irene Cefaro, Anna Amendola ed Emma Fretta (vero nome di Emma Danieli) e nel film soltanto da Anna Amendola ed Emma Danieli.
Il ruolo di Irene Cefaro (Miss Roma, che esordisce come attrice nel '53) nel film è interpretato da Cristina Doria. (*s.p.*)

Maurizio Arena in *Vacanze a Ischia* (1957) di Mario Camerini

Lo specchio capovolto

Orio Caldiron

Nella fluviale attività di uno scrittore di cinema tra i più fecondi dell'intero panorama italiano come Cesare Zavattini, i soggetti realizzati – dove la sua proverbiale esuberanza immaginativa si scontra più volte con l'ambiguità dello statuto professionale dello sceneggiatore quanto mai precario e ingrato – sono in qualche modo sempre alle sue spalle, sembrano contare molto meno dei film non realizzati, dei soggetti rimasti sulla carta, sia nelle forme di un'ampia e articolata elaborazione, sia come tracce, spunti, abbozzi aperti ai possibili sviluppi futuri[1]. Nonostante la sua filmografia, fra titoli memorabili e titoli marginali, comprenda non pochi film di primissimo piano degni di figurare tra i capolavori del nostro cinema nazionale, non ha mai voluto raccoglierli in volume, preferendo che i soggetti di quei grandi film rimanessero disseminati nelle riviste in cui erano apparsi per la prima volta o al massimo inseriti tra le pagine affollate del *Diario cinematografico*. La rimozione sistematica e intransigente dei soggetti realizzati – che evidentemente considerava ormai risolti una volta per tutte nei film – si capovolge nella partecipe disponibilità a riproporre almeno una scelta degli irrealizzati, nei quali sembra riconoscere la permanente vivacità dell'incompiuto, l'energia vitale di un processo ancora in fieri, idealmente suscettibile di modifiche e integrazioni[2].

Nei primi e nei secondi, nei soggetti arrivati sullo schermo e in quelli rimasti nel cassetto, spiccano alcuni titoli che sono insieme qualcosa di più e qualcosa di meno del semplice soggetto, delle singolari favole moderne a cui sembra tendere l'attività cinematografica dello scrittore emiliano. Sono piuttosto progetti non riconducibili all'immediatezza e alla semplicità della storia e dell'antistoria, al dettato univoco del percorso narrativo consueto, spesso riscattato da una forte carica innovativa. Nonostante la componente della progettualità sia per molti versi ricorrente nell'intera soggettistica zavattiniana, soltanto alcuni degli innumerevoli scritti per il cinema sono *progetti* e non *soggetti*, nel senso che il carattere programmatico dell'intervento – il suo significato sul piano dell'autorialità o addirittura della dichiarazione di poetica – sembra sovrastare lo stesso svolgimento analitico che viene volta a volta assumendo. Il progetto implica infatti un gran numero di ipotesi di avvio che danno vita a una serie non indifferente di possibilità realizzative e di varianti, facendo crescere via via l'incartamento su se stesso attraverso note, appunti, postille, integrazioni, rifacimenti, nuove proposte e

Maurizio Arena, Marisa Allasio e Dino Risi sul set di *Poveri ma belli*

nuove soluzioni. L'*ingens sylva* di carte assume, attraverso i passaggi successivi di un *work in progress* sempre aperto e suscettibile di modifiche, le dimensioni imbarazzanti di un brogliaccio di centinaia di pagine in cui solo il coraggioso e paziente intervento dell'archivista può sperare di mettere ordine[3].

Nell'autunno 1982 – nello stesso momento in cui si conclude la lunga gestazione de *La veritàaaa* – Za, invitato a parlarne agli allievi di Storia e critica del cinema dell'Università di Torino, squaderna sulla cattedra l'intero contenuto di una grossa valigia da cui riesce miracolosamente a tirare fuori la prima versione del '62 e via via le successive stesure, muovendosi con acrobatica abilità nella mareggiata di carte da cui pesca in tempo un appunto fondamentale del '65 o una riflessione definitiva del '72[4]. Nella sua estemporaneità, l'aneddoto esemplifica il metodo di lavoro di Za che procede per accumulo, riscrivendo più volte la prima stesura, aggiungendo note e riflessioni di ogni tipo, tornando poi a riscrivere un nuovo testo da cui comincia a togliere, eliminando tutto quello che non sembra più essenziale in vista della versione definitiva, destinata ad essere continuamente rimandata[5]. Non aveva fatto eccezione nemmeno *I misteri di Roma* (1963), l'altro grande progetto in cui si era espressa l'utopia cinematografica di uno scenarista che nelle imprese collettive, iniziate con *L'amore in città* (1953), *Siamo donne* (1954), *Le italiane e l'amore* (1961) e proseguite con l'esperienza dei «cinegiornali della pace» e dei «cinegiornali liberi», ripropone le contraddizioni dell'autore irrisolto e insoddisfatto nell'inventiva prodigalità di sempre nuove strategie vicarie. Non a caso i materiali de *I misteri di Roma* prendono il via dalle proposte di una ventina di giovani registi – parte dei quali

Vacanze a Ischia (1957) di Mario Camerini

firma il film – per comprendere poi sedici versioni del progetto complessivo, riviste e corrette ma anche integrate e postillate da puntigliose note manoscritte. Non appena dall'impianto d'insieme si passa alle varie fasi operative, l'inchiesta sul terreno prevale sulla elaborazione a tavolino, per cui accanto a tre versioni della scaletta di massima, si trovano soltanto ottanta pagine di sceneggiatura, per lo più riconducibili al testo della voce fuori campo che commenta e raccorda i vari episodi[6].

Nell'ambito dei film irrealizzati ha un posto di particolare rilievo *La cavia*, che rimanda a una grande quantità di materiali elaborati nel corso di una lunga e complessa gestazione dall'ottobre 1961 all'aprile 1963. Se nel caso de *I misteri di Roma* la concretezza del film realizzato risolve e frena il lavoro a tavolino, a proposito de *La cavia* il fallimento del progetto, il rinvio del momento operativo e alla fine la sua mancata realizzazione sembrano moltiplicare i documenti in una proliferazione di appunti e di note, di chiose e di integrazioni che ripropongono il modello dell'accumulo in una sorta di vertigine cartacea, destinata a rimpiazzare surrettiziamente il passaggio dalla teoria alla pratica, dall'intenzionalità programmatica all'incontrovertibilità del fare. La mancata realizzazione – che produce in qualche modo una sorta di accanimento terapeutico in grado di tenere in vita il progetto, di offrirgli un'altra chance anche attraverso modifiche affatto marginali – non implica automaticamente un giudizio negativo, ma conferma piuttosto l'interesse e la vitalità, l'interna energia di un processo creativo rimasto allo stato di incompiutezza. I progetti irrealizzati offrono spesso un osservatorio privilegiato attraverso cui è possibile esaminare l'attività di sceneggia-

Marinai, donne e guai (1958) di Giorgio C. Simonelli

tori e registi, approfittando dell'inconsueta possibilità di spingere lo sguardo fin dentro il laboratorio segreto dell'autore.

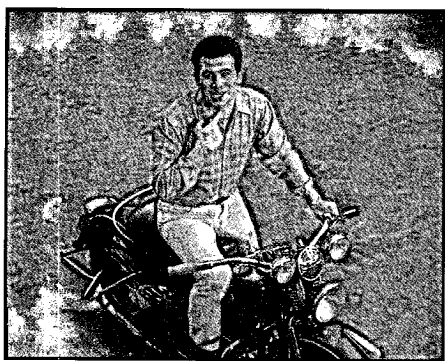
Il progetto è singolare. Se per un verso si riallaccia alla carica polemica dei due grandi soggetti degli anni '50 come *Tu, Maggiorani* e *Bellissima*, in cui il tema dell'attore preso dalla strada e dei concorsi per volti nuovi innesca il processo al cinema, alle sue illusioni mistificanti, per un altro verso riprende il problema dell'inchiesta che era stato al centro dell'esperienza neorealista. Il congedo dalle lusinghe dell'affabulazione, il rifiuto dell'immaginazione romanzesca si saldano all'adozione delle procedure dell'inchiesta, assunta nella dimensione più impietosa. La crudeltà, certo mai gratuita, diventa il paradigma epistemologico dell'immersione nel reale, l'asse di riferimento di un processo di osservazione e di studio. L'esplicita "scientificità" dell'impresa – individuabile nella stessa iniziale oscillazione del titolo tra *La cavia*, che rimanda all'esperimento in diretta, in corpore vili, e *A carte scoperte*, che richiama l'esigenza di mettere subito in chiaro le regole – consiste nel porre al centro dell'esperimento lo stesso protagonista con nome e cognome, chiamato ad essere «la cavia» di un esercizio di crudeltà giocato «a carte scoperte», il punto di riferimento di un'indagine condotta sulla sua pelle senza infingimenti narrativi e indulgenze spettacolari[7]. Se Caterina Rigoglioso è se stessa nella ricostruzione della sconcertante drammaticità dell'abbandono del figlio nell'intenso episodio de *L'amore in città*, Maurizio Arena si offre nel nuovo progetto come il soggetto-oggetto di una ricognizione a tutto campo, che riguarda la sua vita, il suo modo di essere e di comportarsi, la sua esperienza di

Maurizio Arena con Magali Noël in *Noi siamo due evasi* (1959) di Giorgio C. Simonelli

attore e di uomo, la sua famiglia, i suoi amici, i suoi rapporti con le donne. Il senso di pietas implicito in *Storia di Caterina* si capovolge nella dimensione negativa dell'antieroe.

Quello che suscita l'interesse di Cesare Zavattini al momento del primo incontro con l'attore è la mancanza di tratti positivi, la possibilità di vedere in Maurizio Arena, come nello specchio capovolto di una rappresentazione senza residui, la biografia esemplare di un italiano dominato dai miti del successo, dei soldi e del sesso[8]. Sin dalla prima traccia del progetto l'intuizione di fondo è che l'attore romano non sia un'incarnazione qualsiasi, una delle tante possibili, delle diffuse mitologie della società di massa, ma ne rappresenti piuttosto un'esemplificazione eccessiva, abnorme, estrema. Il progetto si organizza intorno all'autopsia di un attore senza talento, di un uomo in vendita che si rapporta agli altri e al mondo attraverso il modello della coazione a ripetere. Nella ossessiva ripetizione delle prestazioni, nel rituale delle performance, soprattutto sessuali, il soggetto-oggetto dell'indagine trova la sua misura di realizzazione nello stesso momento in cui si riconosce come figura rappresentativa di una società corrotta e corruttrice, di un società del benessere in cui non sembra esserci posto per altri valori. Ancora una volta un antieroe redento dalla presa di coscienza, un personaggio negativo salvato dalla sincerità?

Nel momento in cui si avvia il progetto zavattiniano, il ventottenne Maurizio Arena ha già compiuto la sua parabola divistica che, dopo modestissimi ruoli in una quindicina di film a partire dal 1952, tocca il vertice con il clamo-

Il principe fusto (1960) di Maurizio Arena

roso successo di *Poveri ma belli*, uscito nel gennaio 1957, e di *Belle ma povere* del dicembre dello stesso anno, entrambi al secondo posto nella classifica degli incassi delle rispettive stagioni[9]. Sotto il marchio della Titanus, che incide profondamente nella rimodellizzazione del cinema popolare del periodo, i due film di Dino Risi – a cui nell'aprile 1959 si aggiunge *Poveri milionari*, l'episodio più stanco e meno redditizio dell'intera trilogia – ambientano nello scenario urbano della capitale le schermaglie amorose di un gruppo di bulli e pupe, in cui dominano i modelli del «fusto» e della «maggiorata»[10]. Il neorealismo rosa sembra trovare nello scenario di una romanità spavalda e accomodante il terreno più adatto per far affiorare, nelle forme edulcorate e allusive tipiche dell'intrattenimento di massa, i cambiamenti di costume in atto nella società italiana, soprattutto per quanto riguarda la sessualità[11].

L'immedesimazione dell'attore con il personaggio di *Poveri ma belli* – il velleitario Romolo, le cui trasgressioni rientrano come quelle degli altri protagonisti nella normalizzazione del matrimonio con la scialba ragazza della porta accanto – è tale che quando, a ridosso del terzo, infelice exploit della serie, si prova nella regia con *Il principe fusto* (1960) finisce con il rincorrere penosamente gli stereotipi del modello, da cui il suo ambizioso protagonismo gli fa espungere l'idea centrale e strutturalmente decisiva del gruppo – la cinquina vincente del film risiano – a favore dell'a solo sconclusionato e patetico di un solitario «er più»

Il principe fusto

trasteverino, che all'ombra del cupolone sfoggia potenti motociclette, automobili sportive, straniere di lusso, scazzottate caciarone, amici altolocati, party aristocratici, prima di baciare sulla parola «fine» la paziente fidanzatina. Il mito dell'attore – nel breve arco di un quadriennio la sua immagine rimbalza nei rotocalchi dove gli viene riservata l'attenzione pettegola e invadente che contribuisce a "costruire" il personaggio di successo – è giunto rapidamente alla fine con un canto del cigno tanto sgangherato quanto autodistruttivo[12]. Se negli anni successivi il personaggio pubblico ritorna ancora alla ribalta – la travagliata storia d'amore con Beatrice di Savoia è l'occasione più clamorosa e chiacchierata, ma non certo l'unica –, l'attore, conclusa la sua carriera di protagonista, si ritaglia nel cinema italiano degli anni '60 e '70 lo spazio del caratterista pronto a tutto, apparendo, sempre più ingrassato e imbolsito, in più di una trentina di film di diseguale livello, dal dignitoso all'infimo[13].

Non è facile dire fino a che punto Maurizio Arena sia consapevole della radicalità de *La cavia*, nonostante le varie versioni del progetto sottolineino a più riprese che la condizione preliminare e imprescindibile è la disponibilità totale dell'attore, la sua collaborazione senza limiti a farsi cogliere anche «di contropiede» nei suoi lati oscuri, segreti, nascosti. Solo in questo modo sembra possibile avviare un'indagine cinematografica in grado di intervenire direttamente «sulla pelle dell'uomo». Non a caso le pagine dell'inchiesta, svolta da Dino B.

Gli altri, gli altri e... noi (1966)
di Maurizio Arena

Partesano e Marco Zavattini attraverso numerosi incontri con l'attore e le persone a lui vicine nei luoghi in cui si svolge la sua vita, sono particolarmente vivaci e immediate, non hanno nulla di finto e di ricostruito, come avviene spesso nella rappresentazione cinematografica del mondo popolare. Si sente che l'inchiesta è svolta a caldo sul terreno, registrando i materiali quotidiani con il criterio antropologico oggi assai diffuso della «storia di vita», senza far intervenire aprioristici criteri di scelta e tentativi di rielaborazione in corso d'opera, destinati a compromettere l'autenticità e la freschezza, la stessa crudezza del reperto. L'inchiesta porta alla luce un universo magmatico di avvenimenti, episodi, situazioni, in cui prevale l'ossessione della performance sessuale, vista come contrassegno di inesausta virilità, ma insieme come cupa insoddisfazione, che ha sempre bisogno di nuove conferme, di rinnovate assicurazioni. Nella sua precarietà, l'appagamento sessuale richiama il problema dei soldi che non bastano mai, si perdono in una sorta di spirale anche quando sembrano inesauribili. La spavalda allegria di alcuni momenti si stempera nell'autocompiacimento sentimentale quando non si capovolge nell'egoistico culto dell'io come orizzonte privilegiato, nella incapacità di considerare l'altro in termini di soggettività paritetica, nelle pulsioni terminali e autodistruttive a cui approda l'enfasi dell'io. La società arcaica dei valori famigliari sembra sopravvivere come la sola ancora di salvezza in un deserto affollato di presenze larvali e latitanti, profondamente segnato dall'assillo della solitudine.

Gli altri, gli altri e... noi

Quale film sarebbe stato *La cavia* se non fosse rimasto alla virtualità del progetto? Non è facile rispondere alla domanda nonostante le numerose scalette che rielaborano i sovrabbondanti materiali dell'inchiesta. Si possono avanzare alcune ipotesi che riguardano anzitutto la natura metacinematografica del progetto. L'inchiesta su un attore con nome e cognome, in grado di incarnare una situazione che va oltre la sua persona e lo stesso ambito del cinema, suggerisce agli autori di attribuire un particolare significato alla presenza del regista sullo schermo, facendone un elemento della maieutica attraverso cui si mette a fuoco il personaggio di Maurizio Arena e la sua esperienza. Il regista, ogni volta che lo ritenga utile, può interrompere la ricostruzione di un episodio per chiedere all'attore e agli altri personaggi chiarimenti, delucidazioni, dettagli sul momento preso in esame. Se l'intervento è fatto con disinvoltura e semplicità non compromette la fluidità del racconto, ma lo arricchisce di aspetti più incisivi, nel momento in cui ricorda allo spettatore che siamo nell'ambito della finzione, della ricostruzione cinematografica e non della realtà quotidiana.

Il problema fondamentale del film irrealizzato sembra essere quello del rapporto tra inchiesta e quadro di riferimento, di suggerire i tratti essenziali dello sfondo in modo che gli avvenimenti dell'inconsueta biografia non galleggino nel vuoto ma si snodino sullo sfondo dello scenario della seconda metà degli anni '50, in cui il decollo del mito di Maurizio Arena coincide con l'inizio del miracolo economico, la guerra di Corea, il successo in tv di *Lascia o raddoppia?* L'idea è di

ricorrere a reportage fotografici, interviste radiofoniche o televisive, sequenze di film di fiction, alternando i materiali d'attualità alle scene di ricostruzione, segnalando volta a volta il passaggio dagli uni alle altre, la differenza di registro rappresentativo. Le sottolineature metacinematografiche e gli intrecci tra racconto e materiali d'epoca non devono far pensare a un film serioso, didascalico, perché fin dall'inizio una delle chiavi prevalenti è l'ironia anche corrosiva, in grado di trovare i toni di una comicità amara e intransigente.

Si tratta di un nodo fondamentale che riguarda il punto di vista attraverso il quale il film osserva protagonisti e situazioni e insieme il problema del linguaggio che intende adottare. Non sorprende che i materiali del progetto, anche le scalette più ampie e articolate, possano sembrare al proposito evasive, reticenti, inconcluse. Solitamente i film di carta non possono andare oltre. Ma non è azzardato ritenere che il cineasta emiliano veda ne *La cavia* non solo la risposta al cinema d'intrattenimento di fine anni '50, ma anche un'ipotesi di lavoro per la commedia italiana in incubazione. Gli estri beffardi, gli umori grotteschi, i tratti demistificatori della confessione in pubblico di un piccolo ma clamoroso mito divistico, di un povero-ma-bello deciso ad «andare sino in fondo» mettendosi a nudo sullo schermo, fanno pensare che la nuova commedia italiana avrebbe dovuto essere secondo Cesare Zavattini amarissima e crudele, segnando definitivamente il passaggio dal neorealismo rosa al neorealismo nero.

---

1. Cfr. Orio Caldiron, *Il paradosso dell'autore*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 22-27.
2. Cfr. Roberta Mazzoni, *Introduzione* a Cesare Zavattini, *Basta coi soggetti!*, Bompiani, Milano, 1979, pp. 1-6. La raccolta, che si è giovata della diretta collaborazione dell'autore, va naturalmente integrata con i più ampi materiali relativi ai soggetti irrealizzati presenti nell'Archivio Cesare Zavattini, Roma-Reggio Emilia.
3. Si veda l'intervento di Giorgio Boccolari, *I soggetti cinematografici di Cesare Zavattini conservati nella Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, in Pierluigi Ercole (a cura di) *«Diviso in due». Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Diabasis, Reggio Emilia, 1999, pp. 153-162.
4. Secondo la testimonianza di Franco Prono, nell'enorme valigia c'erano anche libri e sceneggiature estranee alle carte di *La veritàaaa*. Nonostante la minacciosa presenza della sovrabbondante quantità di materiale, negli incontri successivi Za preferì procedere a braccio senza ricorrere agli scartafacci contenuti nella misteriosa valigia.
5. Cfr. Cesare Zavattini, *La veritàaaa*, Bompiani, Milano, 1983.
6. *I misteri di Roma*, realizzato mentre sembravano sfumare le possibilità di avviare il progetto de *La cavia*, rappresenta uno dei momenti più significativi dell'attività cinematografica di

Zavattini ancora tutta da studiare. Si direbbe che *I misteri* ereditino lo scenario romano, centrale – nella sua magmatica vivacità – nell'ampia inchiesta da cui prende il via *La cavia*.

7. Sono significativi anche gli altri titoli che ricorrono nei materiali d'archivio, da *Appunti per la biografia di un attore* a *Il gallo (Biografia di un amatore)*.

8. Si vedano le acute considerazioni di Maurizio Grande sull'epos capovolto che costituisce «la tonalità portante della commedia italiana, in cui l'*autodegradazione* dell'eroe va di pari passo con la *magnificazione parodica* della sua singolare individualità generalmente contrapposta al conformismo, al luogo comune, al generico sentire di una comunità inerte». (M. Grande, *Il cinema di Saturno*, Bulzoni, Roma, 1992, p. 68).

9. Cfr. Valerio Caprara, *Dino Risi. Maestro per caso*, Gremese, Roma, 1993, pp. 26-28..

10. Si vedano le considerazioni di Vittorio Spinazzola (in *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985, p. 113), sul ruolo dello «sfondo geografico e sociologico» di Roma, dell'«assolata Roma monumentale e moderna, brulicante di vita e scetticamente indolente, spavalda e bonacciona». E ancora: «Roma poteva essere e fu assunta quale simbolo di una condizione eternamente spensierata: un mito geografico che sembra riflettere metaforicamente l'atteggiamento di ceti da poco inurbati e ancora stupefatti di fronte a un simile caleidoscopio umano, alla pittoresca, esultante varietà di un susseguirsi di giornate ed esperienze dalle quali esulino sempre la noia come la fatica».

11. Sulla centralità del desiderio sessuale si veda Paolo D'Agostini, *Dino Risi*, Il Castoro, Milano, 1995, pp. 32-38.

12. Cfr. Gianni Rondolino, *Dizionario del cinema italiano 1945-1969*, Einaudi, Torino, 1969. Il materiale è sovrabbondante. Si vedano almeno Maurizio Arena, *Mi chiamo Maurizio Arena*, «Annabella», 8 giugno 1958; Arturo Lusini, *Il James Bond romano vuol bene solo a mamma sua*, «Oggi», 9 ottobre 1958; Enrico Roda, *Gli è rimasta solo una pistola di bachelite*, «Tempo», 5 gennaio 1960. I rotocalchi gli attribuiscono all'epoca un gran numero di storie sentimentali. Le più ricorrenti sono quelle con Eloisa Cianni, Lorella De Luca, Linda Christian, Linda Carlsen, Cathia Caro, Cristine Kauffman, Anna Maria Pierangeli, Milena Raus, Fawzia, la sorella di Faruk.

13. Negli ultimi mesi della sua vita l'attore non esita a pubblicare una apologetica autobiografia in cui la rassegna delle sue esperienze più clamorose si conclude con l'immagine del «guaritore», l'ultima incarnazione. Cfr. Maurizio Arena, Romano Asuni, *La parabola. La mia vita, i miei amori, la mia fede*, Sperling & Kupfer, Milano, 1979. Non si direbbe che la lontana esperienza zavattiniana abbia influito in una biografia sospesa tra esibizionismo e pentitismo. Ma ne *Gli altri, gli altri e... noi* (1966), firmato con il vero nome Maurizio Di Lorenzo, la ricerca di un posto di lavoro nella Roma del boom aveva i toni dimessi dell'inchiesta. Anche il livello di questa seconda regia è particolarmente modesto. Ma la sequenza della pubblicità della lavatrice è curiosa.

La cavia

Cesare Zavattini

Nelle pagine che seguono pubblichiamo alcuni materiali tratti dall'incartamento dedicato a La cavia, *elaborati dall'ottobre 1961 all'aprile 1963. Presso l'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia sono conservate 13 versioni del progetto del film, 500 pagine d'inchiesta con numerose ripetizioni e riscritture, 19 scalette in cui la versione breve di due, tre pagine prevale sulla versione lunga di una ventina di cartelle. Riproduciamo il progetto del film in una delle ultime versioni, la nona, quando è già avvenuto, il 19 aprile 1962, il deposito alla Siae. Per quanto riguarda l'inchiesta abbiamo privilegiato la prima e più ampia versione, riproducendo per ragioni di spazio soltanto i materiali relativi alle riunioni del 22, 25, 26-27 e 30 ottobre 1961. La struttura del film da fare l'abbiamo riproposta in una delle rielaborazioni più organiche, datata 30 novembre 1962, a cui corrisponde una essenziale scaletta riassuntiva di una pagina con la stessa data. Il progetto de* La cavia *è riprodotto parzialmente in C. Zavattini,* Basta coi soggetti!, *a cura di Roberta Mazzoni, Bompiani, Milano, 1979, pp. 188-197, che contiene anche tre pagine di brani dell'inchiesta.* (o.c.)

Il progetto

L'idea del film nacque, nell'ottobre del 1961, quando Zavattini conobbe Maurizio Arena. Arena gli propose in quella circostanza di sceneggiare un certo soggetto, ma Zavattini non poté accettare. In quella occasione però si rese conto del profondo stato di crisi in cui Arena si trovava. Era senza lavoro, la sua stella calava, ma sussistevano ancora nella sua vita e intorno a lui certe forme di benessere di cui aveva goduto a piene mani, e questo da un lato lo illudeva ancora e dall'altro gli dava la misura di ciò che aveva perduto.

In parole povere, era un uomo che, arrivato di colpo al grande successo, dal declino della sua fama non ricavava solo reazioni patetiche e rabbiose, ma cominciava in lui finalmente un processo di presa di coscienza della sua condizione.

Per questo parve possibile a Zavattini – ottenendo subito la sincera adesione di Arena – fare subito un film inchiesta in cui l'oggetto non fosse una città, una situazione, ma un uomo, giovane, notissimo, con un nome e cognome che esprimeva un aspetto tipico della nostra società corrotta e corruttrice, causa e vit-

tima, in cui l'ossessione del successo, del benessere, fa dimenticare l'esistenza di più seri, più autentici valori.

Zavattini, allora, affidò a Dino B. Partesano e a Marco Zavattini il compito di vivere tutto il tempo necessario accanto a Arena per osservare analiticamente le persone, i luoghi, gli interessi, e il modo di condurre la sua esistenza. A poco a poco, Arena si è sempre più compenetrato delle ragioni profonde del film che mira a rivelare con coraggio delle verità immediate, tangibili quasi, e per Arena stesso pesanti e sgradevoli.

Nel film il dato biografico dovrà coincidere col dato rappresentativo; il film cioè sarà risolto secondo uno stile e una prospettiva spettacolare, ma di uno spettacolo che cerca le sue emozioni attraverso una sincerità tesa, criticamente, fino al cinismo. Noi esamineremo pertanto i giorni e le ore di questo attore con tutta la crudeltà necessaria. Potremmo anzi definire il film come il primo di una serie di film della crudeltà, che, in altre parole, esprime il bisogno, sempre più inarrestabile, di rivelare al maggior numero di persone certi modi e certe concezioni di vita di oggi, usando mezzi espressivi nuovi per rompere la crosta dell'ipocrisia e della troppo indiretta, metaforica, conoscenza.

Un cinema di crudeltà è veramente tale soprattutto dal momento in cui si portano sullo schermo personaggi disposti a confessarsi in proprio, come nel nostro caso, e non per interposta persona. Ma il duro inseguimento della verità non è mai crudeltà gratuita.

Il film s'intitola *A carte scoperte*, perché infatti è tutto condotto a carte scoperte: oppure *La cavia*, volendo indicare lo spirito col quale un uomo si sottopone volontariamente a un esame quasi scientifico della sua vita, anche quella più segreta, per ricavarne però un'esperienza utile a sé e agli altri.

Il film può cominciare con Maurizio Arena davanti a una lavagna. Egli vi scrive i numeri essenziali della sua vita, i conti di cassa, per cinque minuti, con semplicità, con chiarezza, e con spietatezza, e con la infima umiltà di chi partecipa a un grande gioco umano che avrà la durata stessa del film, nel quale si alternano momenti di confessione dello stesso Arena, con momenti di inchiesta nelle varie direzioni verso le quali ci spingerà l'analisi di questo tipico "eroe del nostro tempo". Un infelice, smarrito, desolato simbolo che ci chiama in causa come correi, di fotogramma in fotogramma.

Il film si svolge come sotto a una campana di vetro senza la minima possibilità di mistificazione. E l'altezza emotiva e morale dello spettacolo, infatti, sarà in proporzione del grado di "non mistificazione" che il film riuscirà a mantenere.

Abbiamo parlato in tal senso di inchiesta, e quindi di modi di assalto della realtà che s'incontra nel mondo e nel sottomondo con il quale Arena è stato ed è in contatto. Per esempio, nel mondo delle cambiali, dei prestiti, dei soldi dati a strozzo, e cioè personaggi e luoghi che sono stati e sono decisivi per il destino di Arena.

A Roma vi è un pullulare di iniziative, di traffici, di imbrogli, per la ricerca del danaro. Un vero e proprio turbine. Dietro al bollettino dei protesti cambiari si nascondono mondi misteriosi, fatti di rapacità e di egoismo. Dietro gli assegni

a vuoto, dietro le tratte, c'è un risuonare di telefonate, di grida, di suppliche, di corse affannate, e qualche volta di spari.

Arena ha dei debiti. Li ha fatti come camminando sul velluto, senza accorgersene, con quella spensieratezza che gli è derivata dalla sua posizione di uomo per alcuni anni adulato, venerato, come un idolo.

Conosciamo uno strozzino che ci parla del cinema. Dei contatti tra il cinema e l'usura. Ecco il trampolino per un'inchiesta sul cinema. Nell'ambiente del cinema si verifica un giro di capitali così travolgente e di origine così varia e imprevista, che vale proprio la pena di buttarci dentro un'occhiata. Centinaia, migliaia di milioni. Anche qui, cambiali. Cerchiamo di seguire il cammino economico di un film, dall'idea ai primi milioni per iniziarlo.

Quanto ha guadagnato Arena facendo del cinema?

Oggi è il fisco che conosce i suoi guadagni. Andiamo a vedere la situazione di Arena presso l'anagrafe, presso il fisco, sui registri parrocchiali.

Il film avrà di queste improvvise diramazioni, di queste impennate e slargature, che concorrono a illuminare realisticamente il nostro eroe. Il quale – ripetiamo – sa che vogliamo girare un film su di lui e sa che vogliamo girarlo con tutta la cattiveria necessaria. Il nostro film può essere per Arena una carta decisiva. Già questo suo stato d'animo è drammatico. La sua speranza di ritornare prima o poi sulla cresta dell'onda possiamo considerarla una delle molle del film.

I personaggi di cui ci serviremo, per dare senso e corposità al personaggio Arena, sono una folla. Tra di essi: camerieri e maggiordomi di ieri di oggi, il "Morina" uomo d'onore della Garbatella, attrici – attricette, generiche, comparse –, alcune signore dell'aristocrazia romana, il "Budda" altro duro della Garbatella, il "Picchio pallone" il re di Trastevere, un dottore esperto in aborti e in disintossicazioni, il sottomondo della canzone coi suoi poveri personaggi.

Per scorci più o meno rapidi entreremo nella loro vita di ogni giorno, nel loro passato, tra i loro pensieri, con la crudezza dell'inchiesta.

È ovvio che per un film così concepito l'eventuale riserva su Arena come attore cade di colpo. Arena sarà se stesso e il regista dovrà costantemente tenerlo nel suo limite di documento.

Se vogliamo dare un ulteriore idea di massima del film rispetto ai suoi contenuti, possiamo accennare sinteticamente a qualche sua sequenza.

Impostato il film dal regista-speaker che puntualizza la situazione del cinema di oggi, il boom cinematografico, con la sua corona di luci false o vere, di fragori mondani nazionali e internazionali, e anche di autentici valori, viene subito messo in contrappunto Arena. Egli è uno sconfitto, oggi. Perché? Questa domanda vuole da noi delle risposte che sono come l'ago che infila le perline del film. E il regista-speaker si serve di qualunque mezzo per rispondere. Dopo averle raccolte, passa a interrogare una cinquantina di ragazzi: che cosa pensano di Arena? Cosa pensano, cioè di un bell'uomo che, seppure in decadenza ha ancora su di sé il riverbero del successo?

Attraverso questi candidi giudici, che rispecchiano una mentalità corrente, viene puntualizzato il rapporto tra un divo e le donne.

Le donne del resto hanno giocato un grande ruolo nella vita di Arena. Egli si è servito di loro, come loro di lui: più che l'amore profondo, inseguivano qualcosa di fittizio, di fatuo, di apparente. Le donne hanno soltanto moltiplicato la vanità di Arena, conferendogli la psicologia di un dongiovanni. E loro stesse si illudevano di addossarsi, in tal modo, un poco della gloria dell'uomo del giorno.

Vedremo sette, otto, avventure amorose di Arena, scelte fra le molte che abbiamo archiviate, in cui si vedrà lo smarrimento, il vuoto, e persino la volgarità ammantata di lucide vesti.

Alcune di queste avventure saranno ricostruite mescolando il metodo per così dire obiettivo con quello del racconto rivissuto sempre sotto la guida e il costante controllo del regista-speaker.

Questi "racconti" verranno intercalati da inchieste vere e proprie nelle quali non sarà presente Arena, ma, come già abbiamo detto, ci porteranno nel corso di questi suoi anni decisivi.

L'ambiente dei nobili, e, come nel nostro caso, quello di una certa nobildonna che, innamorata di Arena, da un lato voleva godere totalmente e pazzamente con lui, e dall'altro aveva vergogna di mostrarsi con lui in pubblico.

Arena è stato un prodotto tipico del cosiddetto successo.

Ma cos'è il successo? Ecco che noi faremo un'inchiesta sull'ansia che prende tutti per un successo quale che sia, pur di raggiungere la ribalta, di imporsi all'attenzione degli altri.

Vogliamo dimostrare, ancora una volta, la possibilità delle digressioni, ovvero delle varie inchieste lungo il filo dei nostri tremila metri, che però ci riconducono sempre all'oggetto fondamentale del nostro film, Arena, che di quelle digressioni è il provocatore.

Abbiamo detto che Arena è lo specchio di mentalità e consuetudini molto diffuse.

Le sue avidità, in braccio alle quali egli si abbandonò come se il privilegio del benessere potesse essere eterno, sono le stesse della maggioranza delle persone.

Che cosa vuole oggi molta gente? Faremo un'inchiesta sulle cose che la gente vuole, creando una specie di omertà con i personaggi del tipo di Arena: quelle cose, infatti, di cui osserviamo un campionario nella casa stessa di Arena, nel suo quotidiano commercio con la vita: da una cravatta a una certa automobile a un certo bar, a un certo uso delle ore, insomma un certo tenore di vita.

Si tratta di inchieste – ripetiamo – condotte con rigore, con aggressività, con spietatezza, per conoscere una realtà che, di continuo illuminata dalla sincera e drammatica presenza di Arena nel piano del suo fallimento, acquisterà riflessi allarmanti e rivelatori.

Giungeremo al finale del film senza mai smettere di raccordare l'analisi di una società con quella di un uomo – Arena – mostrandone certe interdipendenze, certe colpe comuni.

Che cosa farà un uomo che ha vissuto così pubblicamente, così capillarmente, e con tanta intensità l'esperienza di un film come questo?

Non lo vogliamo sapere. Lo sapremo il giorno in cui questa esperienza Arena la avrà compiutamente realizzata, *nel momento in cui egli parteciperà all'ultimo fotogramma del film.*

Circa il modo di rappresentazione di questo film inchiesta do un esempio che serve a far comprendere la libertà di linguaggio di cui ci serviamo.

Arena in un certo punto del film – durante il quale egli figura sempre come uno a disposizione di un discorso generale, di una tesi – è appoggiato a una parete e vicino a lui c'è una donna. Il regista dopo aver concluso nella scena precedente tre o quattrocento metri di inchiesta sopra il mondo delle cambiali, nel quale Arena è stato solamente il pretesto e non il protagonista visibile, passa ora alla ricostruzione di due o tre avventure tipiche di Arena, in cui si va naturalmente oltre l'episodio in sé per desumerne un giudizio sia su Arena sia su un ambiente, entrambi condizionantisi.

Allora il regista batte le mani come fossero un ciak e dà l'avvio alla ricostruzione nella quale Arena entra cercando di farci assistere il più veritieramente possibile a quel fatto, dovendo essere attore in un senso nuovo per lui, con la coscienza dello specchio, e nello stesso tempo oggetto, documento.

Il concetto di ricostruzione non impone sempre di usare la materia obiettivamente inerente al fatto che si vuole rievocare, cioè l'avventura che chiameremo della principessa non sarà necessariamente interpretata dalla principessa. Ma, laddove il regista troverà le persone vere che si presteranno con lo stesso fine di Arena, esse saranno usate (e avremo pertanto una varietà di forme di ricostruzione, di vite, di momenti di vita rivissuti).

Nel caso della principessa, di un episodio cioè tipico dei rapporti di Arena con certa aristocrazia, noi sceglieremo certamente una ragazza con qualche probabilità di somiglianza nel senso della casta che ha una sua particolare fisicità.

Mai con dei sottintesi scandalistici.

E la ragazza si presterà anch'essa naturalmente dovendo avere delle doti di finzione (non vogliamo dire recitazione per timore di confondere circa lo stile del film), ma con uno spirito di prestazione anch'essa da cavia per cui il regista può interromperla nel momento in cui crede, o per far ripetere un punto della scena in quanto sottolineatura di un concetto che diventa anche per questo drammaticamente inedito. In questa scena, giocata con queste eventuali interferenze di rappresentazione diretta, e di modi indiretti, si narrerà nell'insieme di questa principessa che sessualmente si degradava fino a leccare le scarpe a Arena, ma aveva poi vergogna di assumersi in pubblico la responsabilità di questa amicizia, e quando passava con lui in automobile nella città, si inabissava sotto il cruscotto per non essere riconosciuta.

Circa l'accenno che ho fatto per il finale, che cioè lo lascio aperto per definirlo solamente alla stretta vigilia di girare le ultime scene – cosa possibile data la struttura del film – debbo dire che non è una trovata fine a se stessa, ma consustanziale al carattere del film nel quale ciascuno di quelli che vi partecipa gioca una sua carta d'impegno morale nuovo, nel senso che il film rappresenta

un arco morale che coincide con l'arco spettacolare il cui sviluppo si manifesta e si perfeziona strada facendo. L'azione del finale, quella che compirà Arena, potrà coincidere, ed essere resa nota agli spettatori, con uno suo dato biografico reale, ad esempio la partenza per l'estero come fatto nuovo di vita, l'accettazione di un film in cui entra con uno spirito diverso da prima, un matrimonio, o qualsiasi altra cosa che insomma puntualizzi il suo stato morale all'ora X del film, puntualizzazione fatta con la stessa sincerità di tutto il resto, poiché potrebbe verificarsi anche il caso di una divergenza tra il giudizio degli autori con il giudizio di Arena. Io spero che coinciderà in quanto Arena parte su questa strada della sincerità in linea di massima ben preparato, ma può darsi che la tensione della sincerità sia tale da poterlo trattenere sul piano conclusivo e allora il film non perderà niente della sua importanza, anzi dovrà ricavare da qualsiasi posizione che prende Arena uno slancio di giudizio che trascende Arena, pur continuando a servirsene proprio come elemento cavia.

Si potrebbe concludere che il film può essere il riscatto di Arena, ma è soprattutto il riscatto di una situazione più ampia che Arena simboleggia. Il contatto, sia mio che del regista con Arena, è un contatto che non può mai diminuire sul piano etico, neanche per un'ora, a differenza degli altri tipi di film dove al primo colpo di manovella i conti sono già pagati, o ci sono solo delle ipotesi di carattere estetico da risolvere. Qui invece, pur essendovi una parte acclarata, concertata, ce n'è una che può variare, arricchirsi, spostarsi, ma sempre sorvegliata non certo da Arena che ha il diritto di essere anche incerto lungo il suo cammino, ma da me e dal regista che dobbiamo avere una linea dentro la quale si dispongono tutte le eventualità: che è poi la linea, la intuizione e il ragionamento che hanno dato anche origine a un film di questa specie. Cioè il finale deve accordarsi con l'idea di partenza.

Arena racconta di sé con spietata precisione tutti i suoi difetti, la compiacenza che aveva di essere un mito. Giudica quindi se stesso facendosi vedere *come è stato* cioè operando un taglio tra ieri ed oggi. Nel momento stesso in cui ha accettato di fare il film, ha accettato anche di vedersi come era prima, con un certo occhio ironico e fino in fondo.

Relativamente a questo *fino in fondo*: il successo del film e la sua intrinseca novità consistono nel grado effettivo di sincerità di Arena, che talvolta avrà delle spontanee vampate, ma talvolta sarà il frutto di un processo maieutico che da un punto di vista formale e di contenuto consenta di aprire a noi e agli altri non tanto Arena, quanto un uomo tipico del nostro tempo. Vi sono infatti in A. elementi tipici di un attore, ma anche elementi tipici di tutta una gioventù, di tutta una serie di rapporti fra chi ha raggiunto il successo e il pubblico.

Senza questa penetrazione psicologica, il film correrebbe il rischio di essere una illustrazione schematica di una troppo schematica conversione. In questo senso l'arricchimento viene dato non solo dal soggetto A. anche ma anche dal rapporto con gli autori, e in concreto col regista, che non ha la fredda posizione di un registratore, ma quella di compartecipe, nella doppia via di provocatore

del dialogo e di suggestioni di strumenti che possono essere talvolta da lui reperiti all'istante.

Ma già nell'impianto del testo deve esserci una prospettiva tale che consenta e ne faccia capire lo spirito, questa parte di improvvisazione che conferisce al film un suo umore, nel suo caldo farsi, e non il tono e il ritmo e la consistenza di un compito più o meno diligentemente svolto.

Abbiamo bisogno della collaborazione d'Arena sempre più approfondita, poiché egli deve anche accettare situazioni di contropiede, come quella di vedere da noi scoperto all'improvviso un angolo da lui tenutoci sempre nascosto. Il film palpita, se non soprattutto, almeno in buona parte di questi valori scoperti sulla pelle dell'uomo, e A. non corre perciò il rischio di cadere da una retorica dell'attore, all'altra, non meno deprecabile, dell'uomo.

Posizione degli autori: attraverso la vita sbagliata e innocente di A., al tempo stesso, perché frutto di una situazione generale, di una mitologia incarnata nel tempo e favorita dalla stampa e da noi stessi, facciamo sentire che il male non sta nel fare del cinema, ma nel fare un certo cinema, che non porta il minimo vantaggio a nessuno, che conserva anzi ciascuno nei suoi fanatismi.

L'inchiesta

Nella villetta di Castelfusano M. tiene due guardiani, marito e moglie, lui vicino ai 60 e lei ai 30, piuttosto piacente. «Nun me la so fatta – dice M. – perché mi sembra immorale approfittare della moglie giovane di un uomo vecchio».

L'occasione gli era capitata l'anno scorso, d'estate, che il guardiano era andato a Roma col pullman a fare delle compere e M. e la moglie del guardiano erano rimasti soli, "in villa". M. in costume da bagno nuotava nella piscina. Di colpo gli comparve davanti anche la donna in costume da bagno – «un corpo bellissimo, sotto... un pezzo di f.». La donna era tutta complimentosa. Lo guardava, gli girava intorno con insistenza, M. allora, per tagliare corto, si chiuse nella sua camera. Voleva riposare. Lei entrò, ora con una scusa e ora con un'altra, un paio di volte.

«Gli dissi ad un certo punto... senta, se ne vada e mi faccia dormire... Via, fuori dai piedi».

M. ospita nella sua casa di Roma una donna di 32 anni, «ma sembra una ragazzina», si chiama Rita. «A marzo, a fine marzo, mi fa un figlio».

È stata l'amica di Tomas Milian per un anno e mezzo. Era ed è ancora follemente innamorata di lui (che pare sia una "checca"). M. la incontrò qualche mese fa. Era sola, disperata, sciupata. Era reduce da un tentativo di suicidio. Lo aveva compiuto per dispetto, «per dare a Milian una punizione da ricordare per tutta la vita». Milian, infatti, l'aveva mollata, le aveva preferito un giovinetto di 20 anni. Per mesi interi la donna aveva lottato contro questo "strano" amore di Milian. Alla fine però aveva perso. E aveva tentato il suicidio.

M. prese a proteggerla. E subito restò incinta di lui. «È da quando avevo 18 anni che desideravo un figlio» – dice M. La madre di M. è avvilita dalla faccenda. Non vede di buon occhio questa donna che gira per casa e che tiene in pancia

un figlio del figlio. Ma sarà poi vero che è di M.? «Vorrei che nascesse nero, così t'accorgeresti che non è tuo!» – gli dice spesso. Volendo dire che è di Milian, che è un cubano, quindi, secondo lei, un negro.

M. rispetta teneramente la ragazza, così dice lui. Non ci "va assieme" da un pezzo. «Dentro la pancia ci ha un figlio mio...»

M. ha già preso accordi con la ragazza. Fatto il figlio, Rita se ne andrà via. Il bambino resterà con M. e la ragazza se ne andrà molto probabilmente a Cuba (il paese di Milian). I soldi del viaggio glieli darà M.

I patti sono già fatti, ma sarà forse prudente metterli su carta bollata. La ragazza vive in casa di M. silenziosamente, con discrezione, tutta concentrata nella sua maternità e nel suo amore deluso.

Risponde alle telefonate, fa dei servizi, non è nemmeno più l'amante di M., che spesso si porta in casa altre ragazze, per una notte o due. Vive in una stanzetta, «in fondo al corridoio».

«Non fa scenate, discussioni... Niente!... Sarebbe il colmo, tra noi due nun c'è gnente... assolutamente... Dell'amicizia, questo sì!».

L'altra sera M. s'era portato in casa una ragazza incontrata per strada. Davanti al televisore c'era l'altra, Rita, quella incinta. Le ha presentate. Si sono messi tutti e tre a guardare *Studio uno*. Dopo la trasmissione, M. avrebbe portato a letto la ragazza appena incontrata. Quando ecco apparire sullo schermo Mina, altra bruciante passione. Arena ha seguito la trasmissione commosso. Aveva da una parte una sua donna incinta, dall'altra una sconosciuta e davanti una terza, molto amata.

Alla fine, ha congedato entrambe le ragazze che aveva con sé ed è andato a letto da solo.

M. sta già cercando una balia. Intanto cerca di comporre e di cantare delle canzoni meglio di Mina: è un terreno sul quale si sente impegnato, per ripicca, per puntiglio. Ama ancora Mina, moltissimo, lui dice. «L'ultima volta che ci siamo visti, siamo stati a letto per un giorno intero». «Me ne so fatte tre» specifica.

Mina poi è partita e non ha dato più notizie di sé.

«Io mi considero un uomo immorale... Cioè con una morale tutta sua... Non quella ipocrita degli altri... Sono un istintivo... Me voi fa morì?... Tiemme un'ora a tavolino!...».

Dall'altra parte della strada, davanti alla casa di M., abitano due sorelle spagnole. La sera M. si mette in osservazione e le due ragazze, sapendo di essere viste, cominciano a spogliarsi lentamente.

M. ha un amico che fa "la gancia", una vera e propria truffa ai danni di chi richiede all'ingrosso dei prodotti a certe ditte. Egli infatti altera il modulo di commissione, aumentando di dieci o venti volte la quantità della merce richiesta. Su tale ordinativo si affretta a riscuotere la percentuale. Quando la merce giungerà in enorme quantità al cliente, questi protesterà invano: la bolletta di ordinazione (alterata) sarà una prova incontestabile contro di lui.

Di fronte le finestre di M., abitava una ragazzetta di quindici anni che, quando si accorgeva che Maurizio la guardava, si metteva a ballare da sola e a fare lo

spogliarello. Qualche volta giungeva perfino a masturbarsi. A M. piaceva molto questo rituale più che se la possedesse. Poi, un giorno, fattala venire in casa, "ebbe" la ragazzina.

È molto in voga "impasticcare", cioè drogare, le ragazze prima di portarsele a letto. Diventano, così, più eccitate. Loro, M. e gli amici, non prendono niente perché procurerebbe un effetto totalmente negativo ai fini dell'atto sessuale. Due sere fa, a casa di M. un suo amico aveva impasticcato una ragazza e senza volerlo aveva preso anche lui un pizzico di droga. Infatti mentre era a letto con la ragazza non riusciva ad essere efficiente. M., da dietro le tende della camera da letto prestata all'amico, seguiva, nudo e divertito, la scena. Quando vide che l'amico, dopo ripetuti e vani assalti, era sfinito, subentrò e sedusse lui la ragazza riluttante. Lei però voleva essere posseduta dall'amico e non da lui. Ma M. si mise a recitare la parte dell'impotente: da lui non c'era niente da temere a causa di una caduta da piccolo, che gli aveva lesa la spina dorsale. Quando la ragazza, impietosita dal caso, vide M. pronto per l'operazione rimase meravigliata mentre M. si mise a fare la scena del miracolato urlante di gioia. Dopo avvenne tutto. La ragazza era ebrea e vergine. Pur di averla non esitò a dichiararsi anche lui ebreo.

Un carissimo amico di M., forse il più caro, o almeno il più antico, è Bruno Tocci: fu lui a trascinarlo nel cinema, anni or sono. Tocci incontrò M. e s'accorse che prima di tutto era letteralmente morto di fame (M. aveva 18 anni e viveva già per suo conto). Tocci lo accompagnò in una rosticceria e alla fine gli consigliò di rispondere all'appello di una casa cinematografica che era alla ricerca di volti nuovi.

M. e Tocci sono amicissimi, al punto che M. gli ha sempre consentito di spiare nella sua camera da letto, quando vi è chiuso con una donna. Successe così per Fawzia, la sorella di Faruk, per la Cianni, per tutte le ragazzine note e meno note che hanno avuto un "flirt" con M.

Ogni qual volta M. fa il nome di una donna che ha avuto, si affretta a dire quanto tempo "c'è stato insieme". Es.: Mina, quattro mesi; la Masiero, un anno; Fawzia, diciotto giorni.

M. risponde al telefono con calcolata aggressività. Chi è lei?

L'ambiente che conosce meglio – dice lui – è quello dei ladri: «Un ladro paga, un magnaccia, no».

Non teme né il presente, né l'avvenire. «Io soldi li faccio comunque... una telefonata, e m'arrivano a casa i soldi... Ai soldi non ci ho mai tenuto, io... Io ho sempre dato, regalato, prestato... io ho fatto per anni operare cancri all'utero, rimettere braccia, gambe... tibie fratturate... Vedevo un amico in difficoltà? Alé, soldi, camicie, vestiti, eccetera... Io quando vado dal camiciaio compro due camicie, una per me e l'altra per l'amico che mi accompagna... Pago tre milioni l'anno di nights clubs perché con gli amici pago sempre io...»

M. è stato anche epilettico per quasi due anni (1956-57). Quando gli venivano le crisi batteva la testa con violenza contro i muri della casa. «Ne ho demoliti

di appartamenti...». È stato anche un mancato suicida per ben tre volte, in quel periodo. Soffriva nell'accorgersi di essere la pecora nera «di una famiglia quadrata». Uno dei tentativi avvenne quando sua madre, che riprovava moltissimo la vita dissoluta del figlio, decise di andare a fare la serva: voleva mortificarsi e mortificare insieme l'orgoglio del figlio. Quando M. lo seppe, minacciò di suicidarsi. In un'altra simile disputa con la madre minacciò, presentandosi a lei con un flacone di polverina bianca tra le mani, di drogarsi.

Con la Pierangeli M. prese una "sventola" molto forte. «Ho passato tutto un anno in letargo... Ci avevo la casa tappezzata con le fotografie di Annamaria... Stavo rannicchiato sul divano per giorni e notti, aspettando le sue telefonate... Non uscivo, non mangiavo, non dormivo... E mia madre, che vedeva l'agonia del figlio suo, si metteva le mani nei capelli... Ma più che Annamaria io m'ero affezionato al figlio... la stessa cosa m'era capitata con Linda Christian che ci aveva due bambine meravigliose».

A 14 anni M. ebbe un'avventura con un frocio. «È un marchio che mi porto dietro». M. abitava, a quel tempo, alla Garbatella, che è come un paese. Aveva bisogno di soldi e si decise a cedere la sua collezione di francobolli. Fece il giro dei filatelici. Ne trovò uno disposto a comprare, che lo invitò a seguirlo in un posto dove avrebbero smerciato i francobolli. Lo condusse in un cortile buio e umido, dalle parti di piazza Barberini. Qui giunto, il filatelico abbracciò M. e tentò di baciarlo. M. si divincolò e gli sferrò un pugno. Giunse in quel momento un poliziotto. Furono condotti al commissariato. «Da allora io odio i froci».

Alla Garbatella, M. aveva molti amici. Tra questi un certo tipo chiamato «Alicione» perché alto e magro, ladro e bislacco. Una sera Alicione rubò una "pantera" della polizia e si mise a girare per il quartiere. Afferrato il radiotelefono, prese a lanciare improperi contro il centralinista della questura e contro tutta la polizia in genere. Lo presero subito, dopo averlo accerchiato con sei auto. Due anni di galera.

M. è sempre pronto a piombare sul telefono appena squilla. Ansia e fretta che tradiscono un forte bisogno di lavoro e di danaro.

Fawzia, sorella di Faruk: altra fiamma di M. Questi riuscì a tenere la cosa nascosta per qualche tempo, ma una volta, quando la condusse a vedere la sua villa in costruzione, fu fotografato con uno stratagemma: un bimbo lo fotografò fingendosi un suo ammiratore.

Domietta Ercolani, ovvero una delle esponenti della nobiltà romana. M. la conobbe al tempo delle "riprese" de *La dolce vita*. In quel tempo Arena era con Teresita Montez, un'attricetta. Assieme a lei prese parte a un cocktail, durante il quale, in un'aura di generale freddezza nei suoi confronti (siamo alla sua prima partecipazione a una manifestazione di aristocratica mondanità) non degnò di uno sguardo la Domietta. La incontrò qualche sera dopo. La sottrasse ad un suo corteggiatore, tal Massara, e da quel momento ebbe inizio la sua relazione con lei. Il marito della principessa pare che sia un frocio. È diviso dalla Domietta pur avendo una bambina. Non ignorava la relazione di M. con la moglie. Quando Domietta e M. s'incontravano al Castello – e di rado, perché M. dice di odiare gli

ambienti nobiliari –, spesso c'era anche il principe che, per imbarazzare M. che ha una corporatura massiccia ma poco agile, si produceva in delicate e agilissime evoluzioni alle parallele e agli anelli.

«Il c...zo non vuole pensieri».

Dopo le prime reazioni diffidenti, da parte dei nobili, M. si sentì capito e accettato da loro. «Cominciavano a capire che M.... il fusto nazionale, era un uomo di sensibilità, cantava, recitava, scriveva canzoni!...».

Arena godeva un mondo a passare per via Quattro Fontane, dov'è il palazzo del Derago (proprietà di Domietta) poiché sulla stessa strada c'era l'ANICA, ospitata in un appartamento della Domietta, e che pagava 250 mila lire al mese: era come se quei soldi li dessero a lui.

Dice di non accettare soldi e regali dalle donne.

Quando usciva con la Domietta, questa non faceva che indicargli le varie proprietà sparse per la città.

In quel periodo M. aveva altre donne, oltre la Domietta. «Non faceva che entrare in un albergo, uscire da un palazzo».

«Molte donne possono avere avuto l'impressione che io sia poco virile, poiché dopo una me sfiaccavo. Non sapevano che prima di loro me n'ero fatte tre, nello stesso giorno...!!!».

Quando ebbe l'incidente con la Mercedes, M. ricevette una telefonata della Domietta. La donna, ancora innamorata di lui, gli voleva regalare una Ferrari: ma non sapeva di quale colore: «Io per te la vedo nera» diceva Domietta. M.: «Me se voleva compra'».

C'era tutto l'entourage della Domietta, fatto di aristocratici froci e intellettuali, che faceva schifo ad M. Fra costoro un'eccezione: Doris Pignatelli «che me faceva tanta tenerezza, una vera principessa, educata, sensibile, senza una lira, riservata: e me la so' scopata».

Con Domietta finì perché aveva tentato di comprarlo. Lui non vuole padroni, tanto meno padrone.

La Domietta apparve all'inizio poco esperta nelle cose dell'amore. In seguito divenne «assatanata».

Con Mina, M. è stato quattro mesi senza che nessuno lo sapesse. Si tradirono a causa delle continue interurbane che Mina faceva a M. da San Remo.

Il forte calo della considerazione di Mina M. lo registrò quando capitò, in un discorso di Mina, la parola meteorite. M. disse chiaramente di non sapere che cosa significasse. Mina lo trattò duramente e lo definì un ignorante. Ora M. si è comprato un'enciclopedia che dice tutto sugli astri e i suoi fenomeni celesti.

Durante il periodo con Mina, M. aiutava in tutti i sensi un certo Cesare, mezzo architetto-arredatore, mezzo frocio, mezzo drogato, e un po' sifilitico. M. gli dava ospitalità, danaro e donne. Quando gli presentò Mina, il Cesare non esitò a corteggiarla.

«Mina me l'ha storta lui», dice oggi M. Il Cesare mandava a Mina dischi e mazzi di fiori. I fiori con le donne non sono stati mai il forte di M. Mina comin-

ciò a pendere verso il Cesare e ad allontanarsi dal M. Un primo distacco avvenne a causa di una tournée di Mina. Al ritorno, tutto era finito. Ma il Cesare era stato lui a vincere. Mina, infatti, convive con lui. È il rodimento di M. Tra M. e il Cesare si è creato un ammasso di odio, di rivalità, ripicche, chiarificazioni e malintesi. Le telefonate anonime, che M. riceve spesso, sembra che siano di Mina, M. vive in questa convinzione. E gli sembra che la coppia ora lo stia prendendo in giro. Ecco perché oggi egli ha organizzato una spedizione punitiva composta da uno dei suoi più cari amici, Nello, il «gancia», e da altri due assoldati dal Nello.

L'estate scorsa M. seppe che Mina si trovava a Viareggio, in compagnia della cugina. I loro rapporti erano già finiti da un pezzo. In un momento di più acuta nostalgia, M. si mise al volante di un'auto sportiva e, accompagnato da un amico, piombò in tre ore a Viareggio. Erano le due di notte. Scovò l'albergo dove abitava Mina. Non era ancora rientrata. Fissò una stanza davanti alla sua. Quando la cantante rientrò, M. bussò alla porta dicendo di essere il ragazzo dei telegrammi. Entrò e si trovò davanti Mina. La ragazza lo prese subito a male parole, lo trattò a "pesci in faccia". Ad un tratto entra in scena la cugina che esorta M. a ritirarsi. E così avvenne. Poco dopo Mina richiama M. e gli confessa di avere i mesi di vita contati: al massimo sei, glielo hanno rivelato i dottori. M. si commuove fortemente. Rimonta in macchina con l'amico e si dirige verso Roma. Fu un viaggio teso, silenzioso, a 180 l'ora, di notte. M. tratteneva a stento le lacrime. Quando la commozione raggiunse il suo culmine, M. fermò la macchina con una brusca frenata. E lì, davanti a un amico assonnato e stupefatto, scrisse le parole di alcune canzoni, dedicate a Mina, tra cui quella che si intitola *Ballata dell'amore.*

«I barattoli si sparano quando stanno per aria, non quando stanno per terra». Frase detta per spiegare il suo tracollo nel momento del massimo successo, quando era molto in vista.

Scena da noi vista a casa di M. Protagonisti: M., un suo amico compositore, e Bruno, rappresentante di cosmetici. M. suona al pianoforte nella peggiore delle maniere, ma in modo ispirato, quasi fosse Casadesus, una sua canzone. Ad un tratto, il telefono, posto in fondo alla stanza, squilla. È Letizia, la sua attuale amichetta, fissa. Anziché accorrere al telefono, M. vuol farle sentire la canzone. Il suo amico Bruno, aiutato dall'altro che regge l'apparecchio, porta vicino al pianoforte il microfono. I due restano fermi in quella positura, per tutta la durata della canzone.

Quand'era in Spagna, una ricca sua amante gli offrì in regalo un aeroplano perché lui potesse andare a trovarla («M., tu sei un attore e non puoi viaggiare come gli altri») a Joannesburg, dove lei aveva delle miniere di diamanti. «L'ho lasciata perché non mi sono mai fatto mantenere dalle donne». «E poi, figurate, l'aereo per andare in mezzo ai negri!...».

Rapporti con Eloisa Cianni: M. è stato amico di E. Cianni tra il '54 e il '56. La Cianni era allora Miss Europa. Tipo energico, popolaresco, vivace, la Cianni è stata l'unica che sia riuscita ad imporsi su M. giungendo, fatto unico e irripetibile, perfino a picchiarlo. Quando M. ruppe con Eloisa, il padre di costei si adirò

fortemente. Era tipo forzuto, bell'uomo, sempre a caccia di minorenni. Non tollerava il comportamento di M. nei confronti della figlia. Cominciò a inseguire M. dovunque, di giorno e di notte, in ogni punto della città. Inseguì un giorno la sua macchina a bordo di un'altra macchina, tenendo fuori dallo sportello le canne di un fucile da caccia carico. Quando non poteva sfogare la sua rabbia, l'uomo soleva aggirarsi la sera sotto la casa di M., ne adocchiava la macchina e si «divertiva a rompere i vetri dei fanali, il parabrezza, e a bucargli le gomme».

C'è stata sempre gente che lo ha detestato. Una volta M. si recò in Questura dal funzionario addetto all'ufficio passaporti. L'uomo stava con la testa china sulla scrivania. Stava per consegnare il passaporto intestato a un certo M. quando, alzando il capo, si accorse di avere davanti M. I suoi modi da gentili divennero improvvisamente sgarbati, e non gli consegnò il passaporto. «Poi gli feci dare una strapazzata a quel figlio de na...».

Nel periodo aureo gli amici solevano intrattenersi a casa sua numerosi (riceveva 200 telefonate al giorno) a tutte le ore. Vi si intrattenevano anche per mangiare, e non mangiavano altro che sbrigativi, ma enormi filetti. La casa di M. sembrava diventata una macelleria. Un mese pagò 160.000 di filetti.

Un giorno M. nel periodo in cui conviveva con B. Tocci, venne a sapere dell'arrivo dal Nord di quattro indossatrici volanti. Venivano a Roma per una sfilata presso un atelier. M., il Tocci, il Puntieri, si precipitarono alla stazione. Appena scesero dal treno, le 4 indossatrici furono prelevate dai tre col pretesto che erano venuti a prenderle per conto della casa di mode. Le portarono invece a casa di M. e per quattro giorni vi rimasero in compagnia dei tre in continui avvicendamenti amorosi.

Quando ancora non era famoso, ma già attore, un suo amico, agente di borsa, danaroso e impotente, portava sempre con sé bellissime donne: al momento dell'amore le passava regolarmente a M.

Con la fama, M. ebbe anche il danaro, comprò l'appartamento attiguo al suo. Un bel giorno, armatosi di un piccone, cominciò a buttar giù la parete divisoria con una gioiosa ansia demolitrice. Un suo amico, un principe, che passava di lì per caso, si vide consegnare un altro piccone, doveva picconare anche lui. Dopo pochi colpi il principe era sfinito, mentre M. proseguiva con lena.

M. tra le sue ammiratrici aveva la principessa Caracciolo, che lui però non ha toccato.

«Nun me tira con lei». Lei invece lo seguiva, dappertutto, con gli accorgimenti dell'aristocratica che non vuole farsi notare in compagnia di un plebeo. Quando usciva con lui in macchina e passava per i punti della città molto frequentati, si accucciava sotto il cruscotto, domandando spesso di lì sotto a M. se c'era gente in vista. Pur non essendo vero, M. rispondeva cinicamente di sì, facendo rimanere la principessa in quella positura per lunghissimi minuti, mentre lui si divertiva a fare dei gran giri per la città. Nel periodo con la Christian, mentre un giorno in macchina con lei, Paolo e la Ferrero si dirigevano verso la villa, la Ch. chiese di chiudere il finestrino, e poi la cappotta, e poi il deflettore. M. ad

un tratto sbotta, mandandola a quel paese. Ne nasce un alterco. Lei dice che, appena arrivati, lascerà per sempre M. Questi risponde che può farlo subito, se vuole. Ferma la macchina, la spinge fuori e se ne riparte, lasciandola in mezzo alla strada in una zona disabitata.

La prima volta che M. riuscì a portarsi la Christian a letto gli capitò di non "realizzare" un granché. Era emozionato: si trovava a letto con una donna bella e famosa, alle cui nozze con Tyrone Power egli aveva assistito da semplice sconosciuto e povero ammiratore.

Una volta era in macchina con la Pierangeli (donna, secondo lui, piuttosto avara). Si era finalmente deciso a farle un regalo. Le aveva comprato un anello. Volendoglielo regalare senza i convenevoli d'uso, glielo aveva messo in una scatola di sigarette. Nei pressi di Castel Sant'Angelo gettò in grembo alla Pierangeli il pacchetto: «Tiè, fuma». Ma la Pierangeli non aveva voglia di fumare e s'arrabbiò per le brutte maniera di M. Al colmo dell'ira, la donna prese il pacchetto e lo gettò via dal finestrino. M., senza scomporsi, le disse che dentro c'era un regalo: un anello di valore. La Pierangeli cacciò un urlo: «Ferma». M. si fermò e si divertì a vedere la Pierangeli che, carponi, cercava buffamente e disperatamente l'anello.

D. Pignatelli quando andava a casa sua voleva che il cameriere si vestisse in un modo diverso per ogni funzione domestica: per la prima colazione, per la seconda, per il pranzo...

Quando litiga con gli altri e viene alle mani, M. attacca per primo e cerca di mettere l'avversario K.O. per il timore di ricevere dei colpi al viso.

Quando girava come regista il film, si era creata nella troupe, dopo appena un mese di riprese, una atmosfera di stanchezza e di nervosismo. M. era un regista autoritario, stravagante e inconcludente. L'operatore Sallustri, costretto ad acrobazie di orari e di mezzi, era allo stremo delle forze. Una sera dichiarò a M. di volersene andare, era stanchissimo per essere stato 48 ore filate sul set. M. cercò di convincerlo con le parole. Non riuscendovi, ricorse ai fatti. Offrì da bere a tutti, ponendo cura a un dettaglio: mise un forte quantitativo di pastiglie nelle bottiglie. Dopo pochi minuti, l'intera troupe, con a capo Sallustri, correva e saltava per il teatro, eccitata, come un branco di scimmie.

Frasi che M. pronuncia spesso e volentieri: «Tutte le donne che ci ho avuto mi sono rimaste amiche». «Io sono un benefattore delle donne, ecco perché con me non ci litigano». Gli capita spesso di andare a cena con tre o quattro sue ex amanti, e di stare con loro in maniera disinvolta e divertita, mentre le donne non rivelano tra loro rivalità alcuna, pur sapendo di essere state o di essere ancora le sue amanti.

Durante la relazione con la Pierangeli, una sera M. la salutò convinto che andasse a casa, era mezzanotte. Alle due di notte un amico lo avvisava di aver visto la Pierangeli in compagnia di un uomo. Alle quattro del mattino M. telefonava alla Pierangeli, che era da poco rientrata (lui, non visto, l'aveva spiata al suo rientro). La Pierangeli finse la voce assonnata e si dimostrò affettuosamente sorpresa dell'insolito orario di quella telefonata. M. le disse che le telefonava per amore, affrettandosi a soggiungere che, durante la notte, aveva

scritto per lei una poesia: «Vederti mi rende nervoso / sentirti... mi rompe li cojoni, vaff...», e riattaccò.

Al tempo in cui era con la Cianni, in un periodo di grande bisogno la Cianni gli consegnò le coppe d'argento vinte nei concorsi di bellezza, affinché le portasse al Monte di Pietà. Giunto davanti al portone, M. fu fermato da un agente in borghese, insospettito dalla capace borsa. Gliela fece aprire in mezzo alla strada, si accorse che era tutta argenteria, non credette che fosse di lecita provenienza e condusse M. al commissariato.

Nel '48 M. girava un film a Napoli. La principessa Caracciolo, che aveva perso la testa per lui, mai ricambiata, talvolta partiva da Roma in macchina all'una di notte, arrivava a Napoli alle quattro, stava con lui pochi momenti, e se ne ripartiva (sempre accompagnata da un amico). Raggiungeva Roma all'alba e rientrava in villa, senza che i parenti si fossero accorti della sua assenza.

Saluto di entrata nei nights era il seguente: «Viva la f...» gridato ad alta voce. Un suo amico una sera tentò d'imitarlo, ma fu afferrato da tre robusti camerieri e gettato in mezzo alla strada.

M. ha impasticcato tutti, anche la madre, la sorella, la scimmia e i cani.

Quello dei ladri è un ambiente umano in cui M. si muove più a suo agio. Nel periodo della sua maggior fortuna, quando più viva era l'ammirazione degli altri, alcuni suoi amici ladri gli telefonavano dai luoghi e nel momento preciso in cui stavano compiendo dei furti: da un ristorante, in piena notte, da una tabaccheria: «A Maurì, sto a rubbà!» gli soffiavano nell'orecchio. Il furto è, infatti, per M., un fenomeno eccitante, da cui non smette di essere incuriosito, lui che, a suo dire, non è mai riuscito a rubare.

Nel '59 M. aveva un maggiordomo che trattava nella maniera più dittatoriale e volgare possibile. Lo maltrattava, gli urlava gli ordini: l'altro sopportava pazientemente. Una sera, rientrando a casa M. ebbe la sorpresa di trovarlo che, indossati gli abiti e una sua vestaglia pittoresca, mandate giù alcune pasticche, si muoveva, gestiva e dava ordini urlando, alla maniera di M.: «Maurizio... Maurizio... qui... qui... sbrigati...». Era sdraiato sul divano nella posa abituale di M.

Per alcuni anni i rapporti tra Folco Lulli (noto donnaiolo) e M. sono stati piuttosto tesi: rivalità di maschi. Lulli faceva recapitare dei bigliettini a M. così concepiti: «Ti odio...». «Ti darei un sacco di botte». «Mi stai sul c...». M. lasciava correre. Finché non capitò ai due di fare un film insieme, a Madrid. M. aveva imparato a memoria tutto il copione. Ciò gli serviva a mettere in imbarazzo Lulli, di corta memoria, durante le scene. Invece, divennero amici. M. non faceva altro che incettare donne e passarle a Lulli. Questi accettò il consiglio di M. di fare delle saune per dimagrire. Nota gentile: quando, nudi, erano nella sauna, al momento in cui Lulli saliva sulla bilancia, M. volgeva gli occhi altrove. Non voleva mortificare l'amico che pesava oltre il quintale.

Per quanto riguarda Rita, la donna che ha un figlio in gestazione per M., abbiamo saputo oggi che è stata mandata via di casa da M. Motivazione: lei non accettava il treno di vita che M. le imponeva. Il giorno prima, particolare

significante, M. aveva provveduto a far ritirare le valige che da mesi giacevano in due alberghi presso cui Rita non aveva pagato il conto. Per far soldi, M. e gli amici sono ricorsi a uno stratagemma: M. ha comperato a credito quattro o cinque abiti, li ha subito rivenduti, e col danaro che ne ha ricavato ha svincolato le valige di Rita.

Durante la sua relazione con la Pierangeli, M. era fortemente osteggiato dalla di lei madre. La donna era decisa a staccare la figlia da M. Giunse perfino a organizzare un servizio di punizione a scopo intimidatorio, nei confronti del giovane attore. Una volta che doveva andare a trovare la Pierangeli a Ischia, sceso dal vaporetto, M. fu avvicinato da due giovanotti nerboruti che lo invitarono a tornare a Napoli col primo vaporetto. M. li prese a pugni, seduta stante, segnalando subito dopo la cosa alla madre della Pierangeli.

Una volta M. incontrò la Pierangeli in partenza da Termini diretta a Napoli. Salì sul treno anche lui. Aveva in tasca 30.000 lire e indosso soltanto i calzoni e una maglietta. Era fondamentalmente innamorato della Pierangeli. Un paio di ore dopo il suo arrivo a Napoli, veniva raggiunto da un giovanotto che gli portava soldi e indumenti a nome della madre, che aveva saputo della partenza del figlio.

Quando esce con le donne molto alte, M. usa delle scarpe che hanno un rialzo invisibile nella parte interna. Aumentano la statura di 8 centimetri.

Un particolare della sua relazione con Mina: questa non voleva che si interessasse di cinema, canto, musica. Voleva che M. rimanesse in casa tutto il giorno, ad aspettarla.

Una volta, nel 1960, che M. con la Pierangeli era andato al Palazzo dello sport per assistere a un incontro di boxe, fu investito da una bordata di fischi misti a pernacchie. Erano quindicimila persone che in coro presero a dargli del buffone. Lui era arrivato in ritardo, e per raggiungere il posto aveva dovuto fare tutto il giro del parterre. Tutti, perciò, avevano potuto notare l'abbigliamento vistoso, da pipistrello, della Pierangeli. Superata la prima sorpresa, M. non trova di meglio che alzarsi e voltarsi in giro, facendo con le mani il segno delle corna.

È un demolitore di automobili. Ha lasciato un'Aurelia 2500 su un prato, resa quasi inutilizzabile in seguito a uno scontro contro un palo. Il proprietario del campo gli scrive in continuazione, chiedendogli di andarsela a ritirare. Nello stesso tempo, gli richiede il rimborso per occupazione di suolo. Ogni tanto questo signore mette l'auto ai margini della strada. Ma la polizia stradale gliela rimette ogni volta sul prato.

M. possiede una forte radio a transistors con la quale si diverte a captare ogni tanto i segnali radio delle navi, e qualche volta anche quelli della polizia.

È stato minacciato e ricattato nel periodo della relazione con Mina. L'impresario di Mina non voleva che M. la frequentasse. Il fatto non portava alcun beneficio alla sua assistita.

M. applicò nella sua auto un dispositivo che emetteva il suono di un fischietto, tipo vigili urbani. Arrivato agli incroci, per passare velocemente e senza preoccupazione, azionava il fischietto, il traffico si arrestava e M. passava indisturbato.

Un giorno M. e il suo amico Puntieri avevano un appuntamento con tre bellissime somale per passare insieme la serata. Le portarono nella villa di M. Questi aveva avvertito l'amico di trattare le somale molto duramente, quasi fossero schiave. Vanno alla villa. Cenano. E naturalmente, subito dopo, i due impasticcano le somale. Dopo un po' le negre si scatenano: rincorrono armate di coltello Puntieri e M., pronte ad assaltarli e a graffiarli per convincerli a fare ripetute volte all'amore. Quando all'alba i due videro che ormai per loro non c'era più scampo, essendo le ragazze ancora violentemente eccitate, chiamarono l'autista e le cacciarono di peso dentro l'auto, mentre quelle ancora urlavano richieste d'amore. I due amici al mattino si accorsero di essere cosparsi di graffi, lividi e contusioni.

Oggi M. ha manifestato il dubbio che il figlio che Rita ha in pancia non sia suo. (Due giorni fa appena ha cacciato di casa la ragazza). Rita ora sta in un albergo: non ha soldi, ma sarà M. a pagarle i conti, anche questa volta, dice lui. Si conobbero tre anni fa. Maurizio non dava nessuna importanza a questa ragazza che non ha particolari attrattive, se non quella forse, ma non certo agli occhi di M., di avere una certa parvenza di cultura. M. non si innamorò mai di lei. La tenne con sé per un certo periodo. Per liberarsi di lei, una sera, dopo averci fatto l'amore, fece entrare altri tre suoi amici: uno dopo l'altro sfogarono su Rita i loro istinti. Probabilmente in preda a qualche droga, la ragazza accettò questo menage. L'indomani M. le rinfacciò il fatto e la sbatté via.

Incontrò nuovamente la ragazza dopo tre anni. Gli fece pena. Era reduce da una serie di esperienze amorose molto dolorose (aveva tentato più di una volta il suicidio e aveva i polsi fasciati). In particolare, l'ultima esperienza con Tomas Milian l'aveva frustrata. M. se la portò a casa, ma senza amore. Infatti egli continuava ad andare con le altre, indifferente alla presenza della donna per casa. Giunse perfino a "prendere" nel letto un'altra donna, mentre Rita al suo fianco dormiva. Di questo Rita non gli faceva un'accusa. Un giorno però, alle otto del mattino, dopo aver passato la notte con un'altra, M. trovò Rita a letto. Le chiese se voleva la sua parte. Lei sorrise, e M. la prese, ma con rabbia. La gravidanza Rita gliela annunciò dopo due mesi. Non poteva abortire perché erano già sei o sette gli aborti subìti. M. fece buon viso, e accettò la nuova situazione. Rita se ne tornò nel nord per un mese presso la famiglia. Poi, quando la maternità cominciò ad essere evidente, se ne tornò a Roma. M. la riprese in casa a patto però che Rita non interferisse nella sua vita. Dapprima tutto andò bene. Lei stava sempre in camera, disinteressandosi del trambusto tipico di casa Arena. Poi, il suo atteggiamento passò da uno stato di riservatezza a quello di una indifferenza astiosa. Usciva continuamente, malgrado i divieti di M. che voleva una gravidanza tranquilla. Lei andava a trovare le sue amiche. Lui a un certo punto esplose: dopo averla avvertita di rientrare presto a casa la sera, Rita infischiandosene gli telefonò una volta dicendo che avrebbe tardato a rientrare. Lui la mandò subito a quel paese. Tramite il suo amico Pasquale, la fece trasferire con tutta la sua ro-

ba presso la Pensione Paisiello. Rita dice ora che essendo tutto rotto con M., farà riconoscere il figlio da Tomas Milian.

Sia Mina che la Pierangeli, al loro ingresso in casa di M., cacciarono subito di casa amici e i parenti che si aggiravano a gruppi. Maurizio non si oppose e gli amici ricordano con un certo rancore l'episodio. Per non parlare della madre.

Viene a far visita al figlio il padre di M. L'aspetto fisico (56 anni) è di un uomo robusto e solido. Capelli grigi. Veste modestamente, ma con pulizia. Fa il direttore dei lavori in una società romana di costruzioni. È un uomo dalla psicologia elementare, «di sani principi tradizionali», scherzoso e ironico, scarso ammiratore del figlio. I rapporti tra i due sono cordialmente affettuosi, ma al fondo rivelano una certa indifferenza reciproca. Il vecchio visse con M. per ben nove mesi, nel periodo aureo del figlio. Ma se ne andò disgustato dalle amicizie e dal tenore di vita dissoluto di M. «Potevo portarmi via tutti i soldi che volevo, ma non toccai una lira, vero Maurizio?». Il figlio gliene dà atto. Per quanto riguarda taluni argomenti, specie quelli di donne, non v'è traccia della normale riservatezza e pudore nei rapporti tra padre e figlio. I due parlano volgarmente di donne, e qualche volta il padre ha visto M. in azione. Della virilità del figlio, l'uomo mena gran vanto, e così il figlio di quella tramontante del padre.

Il padre lasciò il cantiere di lavoro per andare a lavorare come attore nel film diretto dal figlio. Ma non ebbe molte soddisfazioni a causa delle molte sregolatezze di M. Infatti, il padre ancor oggi gli rimprovera, indicandolo come una delle cause del suo declino, la scarsa serietà sul lavoro, i ritardi, le spacconate, gli atti di maleducazione, eccetera.

La nonna di M. – morta tre anni fa – era una fervente monarchica. Il marito un acceso repubblicano. Quando questi morì, la prima azione della vecchietta fu quella di scrivere a Umberto di Savoia. La cosa era sempre stata impossibile, quand'era in vita il marito. Quando M. si recò in Portogallo per lavoro, la nonna lo chiamò affinché portasse a Cascais un bigliettino d'auguri per il suo Umberto. M. la accontentò e si recò presso l'ex monarca. Questi lo ricevette molto cordialmente. M. ricorda che era, quella, la cordialità tipica dell'omosessuale di fronte a un bel ragazzo. La voce di Umberto era sempre in falsetto, le sue mani lo palpeggiavano con finti gesti amichevoli. Mandarono una cartolina alla nonna, firmata da entrambi.

Il padre per un lungo periodo non ebbe notizie del figlio. Non era però preoccupato: bastava che aprisse i giornali per conoscere, in cronaca, le varie attività del figlio.

Al Festival di Velletri della canzone, M. era in gara con una sua canzone. Gli offrirono di comprare 200 biglietti in cambio della vittoria. Si rifiutò. Il pubblico al suo ingresso, con la Pierangeli in sala, lo fischiò sonoramente. E così anche quando si presentò sul palcoscenico. Cantò con discreto successo. Ma il festival lo vinse un altro che aveva fatto una ricca *combine*.

Per un certo periodo giungevano a casa di M. telefonate anonime che gli annunciavano la morte ora del padre, ora della madre, o della sorella. Nello stesso tempo, a casa dei genitori analoghe telefonate annunciavano la morte di M.

Il padre rimprovera a M. di essere troppo manesco e impulsivo. M. rimprovera la stessa cosa al padre. Il giorno delle votazioni dell'anno scorso, mentre padre e figlio si recavano alle urne, una macchina con a bordo quattro giovanotti lanciò lazzi all'indirizzo di M. Il padre si inferocì, e se M. non lo avesse trattenuto, sarebbe saltato fuori dalla macchina per far giustizia da sé. [...]

Il film

1. Siamo nella casa di Maurizio Arena, protagonista del film. Una serie di fotografie tappezza interamente una parete: lo ritraggono quand'era giovanissimo, al tempo del duro inizio della carriera, all'epoca del successo e oggi. È giovanissimo, solo, o in compagnia di amici e amiche. Il regista prega Arena, che è lì accanto a lui, in attesa di essere interrogato, di voler mostrare la casa al pubblico. E Arena si appresta a farlo.

Si vede fin dal primo quadro, e sempre di più di inquadratura in inquadratura, che il film è un colloquio diretto, esplicito del regista e dell'attore con il pubblico. Si tratta infatti di un vero e proprio film-inchiesta che, dopo lunghi mesi di preparazione spesi nel registrare confidenze, ricordi, nel raccogliere e vagliare testimonianze su Arena e sulla sua vita, si svolge sotto gli occhi del pubblico, ma dopo che quasi tutto è stato prestabilito e definito, talvolta fino al dettaglio. La guida, lo speaker in senso alto, "il mago" dell'intera composizione con la sua molteplicità di piani, di passato e di presente – anche del presente che è quello delle riprese con dentro l'eco degli avvenimenti cittadini, nazionali o mondiali che caratterizzano quei giorni –, di ricostruzioni e di cose che maturano e veramente accadono sotto i nostri occhi, è il regista.

La funzione di Arena è quella di essere il consapevole oggetto-soggetto dell'intero spettacolo. Egli non limita mai la propria disponibilità al fine di dare un ritratto di sé, e dell'ambiente nel quale viveva e vive, il più vicino possibile ad una verità di cui solo ora coglie il senso e proprio per questo si rivede in prospettiva.

Ovviamente, il nostro scopo potrà essere raggiunto solo con la franca e leale collaborazione di Arena che, con questo film, segna, prima ancora come uomo che come attore, uno stacco netto dal suo passato: verso il quale egli non intende – anche in ciò pienamente d'accordo con gli autori – assumere una facile posizione scandalistica (e fra l'altro infatti non ci saranno riferimenti dannosi e offensivi per specifiche persone); Arena vuole tendere ad un nuovo contatto con la vita, più consapevolmente, cioè più profondamente umano.

Di conseguenza, il successo e lo stile della nostra inchiesta saranno determinati anche dal grado di sincerità che Arena avrà, e noi lo aiuteremo ad avere, soprattutto verso se stesso. Ma non c'è da dubitare della qualità della sua adesione che si è manifestata, senza equivoci, fin da quando ha accettato definitivamente l'idea di questo film biografico, di questo film-inchiesta, propostagli da Cesare Zavattini nel settembre del 1961, e durante i mesi occorsi allo stesso Zavattini, a Dino Partesano (al quale Z. affidò subito la regia del film) e a Marco Zavattini, collaboratore, per condurre l'inchiesta su Arena e sul suo "mondo".

2. Siamo dunque nella casa di Arena.

Ecco le varie camere, lo stretto corridoio. Dalle finestre si scorgono le case intorno: piccolo-borghesi, accatastate l'una sull'altra, qualche cameriera sui balconi, qualcuno alle finestre. Facciamo delle domande a queste persone. Avremo delle notizie in più su Maurizio Arena come vicino di casa.

Ecco il salone formato da due stanze la cui parete divisoria fu abbattuta, un giorno, come vedremo più avanti. Sparsi per ogni angolo, gli oggetti che ricordano il tempo in cui Arena era un popolarissimo uomo di successo. Coppe, fotografie, casse e cassette stipate di lettere di fans, medaglie, pupazzetti di stoffa.

E giornali con titoli a sei colonne sulle imprese diurne e notturne di Arena, il nome dell'attore scritto in grande sui manifesti e poi via via sempre più piccolo. L'armadio è gonfio di abiti e di scarpe, delle tenute del "bullo" Arena, stivaletti e giacche di cuoio, grossi maglioni. Entriamo anche nel bagno. Sparsi gli ingredienti della quotidiana toilette di un attore, anzi di un "divo".

E poi il frigidaire con quello che oggi contiene. Nel frattempo Arena, oppure il regista, che tutto conosce di lui, chiariscono ricordi, dicono delle cifre, ci forniscono insomma tutti quei dati che servono a informare chiunque del passato dell'uomo che è davanti alla macchina da presa e che ci apprestiamo ad analizzare. Il giro della casa continua. Si tratta di una visita che, per la sua crudezza e per l'implicita ironia, conferisce all'ambiente, agli stessi oggetti domestici e personali dell'attore, una suggestione quasi simbolica attraverso cui è consentito misurare un certo ingenuo e convenzionale gusto di vivere. La visita si conclude su una grande mappa di Roma su cui il regista, aiutato da Arena, traccia un ritratto topografico-spaziale di Arena stesso con le indicazioni, per esempio, del luogo della sua nascita, di altri luoghi memorabili, fino a segnare il punto in cui ci troviamo in quel momento.

3. Durante la visita, abbiamo visto aggirarsi per la casa alcune persone, una trentina in tutto. Arena ce le presenta. Si tratta di suoi amici e conoscenti che hanno avuto, chi più e chi meno, un certo peso nella sua vita e che sono disposti a partecipare al film, aumentando così il tono di autenticità di certe scene. Conoscono lo spirito del film e lo condividono: per alcuni parteciparvi significa guadagnare del danaro o farsi pubblicità, per altri significa fornire ad Arena una prova di amicizia. Alcuni di questi personaggi faranno nel film, come del resto anche Arena, delle azioni non certo simpatiche; ma vale per loro lo stesso criterio che per Arena. Essi cioè rivivono certe scene scabrose solo perché, oramai, le sanno giudicare. E non che si intenda fare di ciascuno un uomo riscattato, e nell'insieme il film dei riscatti, delle catarsi; anzi, ogni personaggio, sia pure con lampeggianti sintesi, verrà fuori con la sua particolare fisionomia e coi suoi caratteri autentici, quali che siano.

Per quanto riguarda le donne, e qui ne vediamo alcune, quasi tutte giovani, belle e completamente sconosciute – allieve del Centro Sperimentale di Cinematografia, qualcuna presa dall'avanspettacolo – faremo sapere subito al pubblico che il loro compito sarà quello di rappresentare le donne che hanno costellato gli anni del successo di Arena. Si domanda loro la capacità artistica di far rivivere il personaggio che il regista ha descritto, riesumandolo dai ricordi dell'attore.

Non si domanda che assomiglino in qualche modo alle vere donne che furono le protagoniste degli episodi che stiamo per ricostruire. E ciò perché non abbiamo la minima intenzione di creare scandali, di fare allusioni personalistiche, essendo il nostro scopo quello di conservare, di quei fatti, il senso più intimo, più significativo, più umano e più universale.

4. Una sequenza da noi già preparata e che mostreremo attraverso la moviola, o un proiettore in 16 mm, oppure direttamente innestata sul discorso che si va conducendo su Arena, è quella cosiddetta del successo. Sono gli anni tra il 1956 ed il 1959: l'Italia si avviava a godere il suo "miracolo economico", in Corea c'era la guerra, *Lascia o raddoppia* imperversava sugli schermi della TV.

Réportages fotografici, materiali di attualità di quel tempo, interviste alla radio e alla TV, inquadrature tratte da films, ci mostrano un Arena giovane, travolto dall'onda del successo più squillante, e ce ne danno un vivace e secco ritratto.

Un episodio, di cui è fatto cenno nel materiale di attualità, viene da noi ricostruito. Si passa perciò, senza soluzione di continuità, dall'attualità alla ricostruzione, sottolineando tuttavia tale passaggio.

5. Nel 1957, montato con una piccola corte nella sua favolosa Plymouth – enorme macchina americana – Arena si recò a Milano. Motivo: non l'aveva mai vista, e ne aveva tanto sentito parlare. Ma c'era anche una intenzione pubblicitaria. Fu calcolata infatti l'ora dell'arrivo: quella del maggior traffico. Prima di tuffarsi nelle vie del centro Arena attese un paio d'ore alla periferia. La gran macchina americana con a bordo il "divo" scatenò scene d'entusiasmo tra i milanesi. Il traffico rimase bloccato per un'ora e venti minuti, si urlava a gran voce il suo nome, cento mani gli si protendevano, mille voci chiedevano autografi. L'ingresso nell'albergo non fu meno movimentato. E fin dalla prima sera, e per tutte le sei sere che Arena rimase a Milano, i vetri della sua macchina erano tappezzati di bigliettini su cui donne giovani e meno giovani segnavano i loro nomi e un numero di telefono. Agli amici di Arena non rimaneva che scegliere e fissare appuntamenti. Tanto che la Milano vista e ricordata da Arena è quella che fece parte dei suoi itinerari amorosi, intravista attraverso la fitta rete degli appuntamenti.

L'albergo nel quale alloggiava fu messo sottosopra da continui andirivieni e ad un certo momento dai colpi di pistola che Arena sparò un giorno, per allenamento, in un cortile.

Dopo questo episodio ricostruito, verrà ripresa e ultimata, usando il materiale d'attualità di cui abbiamo fatto cenno, la sequenza del successo.

7. Ma la nota predominante di questi ultimi anni della vita di Arena è costituita dalla sua caccia alle donne, dal suo bisogno di donne, dalle sue molte avventure. Quale rispondenza il fenomeno Arena trovava nei cuori femminili? Quale eccitazione palese o segreta si scatenava in loro? A che punto giunsero a confondergli le idee e a condizionarne l'esistenza?

A queste e ad altre domande intende dar risposta una sequenza che noi chiamiamo, per pura comodità, «la sequenza delle donne».

Si tratta di episodi che ricostruiremo sulla base delle notizie e testimonianze raccolte durante la preparazione del film.

Abbiamo già detto che per quanto riguarda le donne useremo delle attrici sconosciute. Per quanto riguarda gli uomini useremo, ogni volta che sarà possibile, i reali protagonisti o compartecipi dei vari episodi.

I modi coi quali passeremo da un episodio all'altro, o coi quali interverremo – ogni volta che sarà necessario – all'interno degli episodi, sono variatissimi. Essi vanno dalla voce dello stesso Arena a quella del regista, dal mostrare gli attori che si preparano ad entrare in scena al regista che fornisce loro le ultime istruzioni e batte le mani come un ciak dando l'avvio all'azione, fino ad una successione degli episodi, rapida, lampeggiante, e immediata. Ma sono tutti modi imprevedibili, molti dei quali verranno trovati durante le riprese o in montaggio.

Ed inoltre, una delle caratteristiche di fondo dello stile del film, è quella degli interventi, diretti, espliciti del regista, il quale – ogni volta che sarà utile e indispensabile – interromperà la scena di ricostruzione per chiedere ad Arena, o ai suoi partner, delucidazioni, chiarimenti, dettagli che riguardano quel momento preso in esame. E tutto ciò senza ostentazioni, con estrema disinvoltura e semplicità, aiutando anziché impedire la fluidità del discorso che si va conducendo entro l'arco del film implicitamente ricordando allo spettatore che quella è una scena di ricostruzione e non di racconto diretto.

8. Un giorno Arena doveva trovarsi a Napoli a mezzogiorno per iniziare le riprese di un film. Alle quattro del mattino era ancora in un night impegnato a cantare e ballare. Ricordandosi finalmente dell'impegno, costrinse un amico giornalista ad accompagnarlo nel viaggio. Ma non bastandogli questi, volle con sé una delle donne presenti. E si ostinò tanto più nel costringerla ad andare con lui, quando seppe che la ragazza, un'attricetta da poco, era l'amica fissa di un attore di teatro. Montati in tre sulla macchina di Arena – una vecchia Aurelia – partirono per Napoli. Alle prime luci del giorno la macchina filava sulla Domiziana. Arena ogni tanto si fermava per comprare e divorare mozzarelle di bufala alle bancarelle che fiancheggiavano numerose la strada verso Mondragone. La sua vera eccitazione per arrivare a Napoli non era dovuta al lavoro, ma ad una macchina americana – una Plymouth – che egli aveva ordinato direttamente in America e che gli stava per essere consegnata di ora in ora, appena sbarcata dalla nave a Genova.

E la Plymouth, infatti, gli fu portata a Napoli una sera. Arena era stato trascinato da alcuni amici al San Carlo per ascoltare *La Guerra* di Renzo Rossellini. A mezzanotte lo spettacolo era nel suo pieno sviluppo, quando qualcuno venne ad avvertire Arena dell'arrivo dell'automobile. Non perse tempo: abbandonati gli amici nel palco, dopo qualche secondo era a bordo della nuova automobile e in compagnia del giornalista e dell'attricetta fece il suo primo giro per la città, sperimentando i tanti bottoni di cui era fornita la macchina interamente automatizzata.

Durante questo giro, incontrò una principessa che lo raggiungeva da Roma ogni notte a bordo di una veloce macchina, per restare soltanto un'ora con lui e

trovarsi poi al mattino a Roma senza che i nobili genitori si accorgessero delle sue notturne fughe.

9. Durante una specie di festino cui presero parte esponenti del sottomondo cinematografico romano, si fece uso della cocaina. Una delle partecipanti al festino, attrice di una certa notorietà, di origine sud-americana, completamente sbronza, si aggirava per le stanze tenendo tra le mani il piccolo flacone della cocaina, al quale molti attingevano con avidità e curiosità. Alcuni la rincorrevano. E allora l'attrice, per mettere in salvo più che se stessa la polverina, andò a chiudersi nel gabinetto, ma qui una mossa maldestra le fece cadere a terra la bottiglietta che si ruppe. Senza esitare, la donna cominciò a leccare le piastrelle, spasmodicamente, mentre gli altri, fuori, tempestavano la porta coi pugni.

10. Una principessa della nobiltà romana (quella stessa dell'episodio di Napoli e di cui, come per ogni altro simile caso, ometteremo ogni elemento atto a renderne possibile il riconoscimento) si innamorò di Arena, quando questi era al colmo del successo ma pur avendone un vivace desiderio, non riuscì a congiungersi mai pienamente con Arena: glielo impedivano ancestrali pudori e gli oscuri e ostinati pregiudizi di una educazione sbagliata. Arena lasciava correre e in un certo senso si divertiva ad assistere allo svolgersi di tali conflitti. La principessa, oltre tutto, non era troppo di suo gusto. Dopo quei loro particolarissimi convegni, la nobildonna si faceva accompagnare nel suo palazzo da Arena in macchina. Ma – puntualmente – ogni volta, l'assalivano certi suoi vecchi timori di casta: si dava pena, cioè, che qualcuno di sua conoscenza la scorgesse in compagnia dell'aitante attore di origine plebea.

Transitando per le strade che la nobildonna considerava "pericolose", ella aveva l'abitudine di accovacciarsi, letteralmente, sotto il cruscotto dell'auto, da dove tuttavia non smetteva di indicare all'attore le proprietà della sua famiglia, sparse per la città. Arena si vendicava di quei falsi pudori e di quella ricchezza così orgogliosamente sbandierata, col costringere la donna in quella scomodissima posizione per lungo tempo.

Un giorno, come per vendicarsi a sua volta, mentre era piegata in due sotto il cruscotto, la principessa gli chiese a bruciapelo il significato della parola "meteorite". Arena non seppe che risponderle. Farfugliò vari significati, tutti sbagliati, che molto fecero ridere la principessa. Ma le azioni di Arena parvero risalire un attimo dopo quando fu fermato da una donna – chiaramente una prostituta – che voleva accompagnarsi con lui, gratuitamente.

«Adesso non posso – le rispose l'attore – firmami un buono, ripasserò domani».

11. Fra le titolate, Arena ebbe anche una principessa orientale. La conobbe in un grande albergo di Roma in occasione di un ricevimento diplomatico. L'incontro fu travolgente. La possedette in un salottino buio la cui vetrata dava sul salone delle feste. L'amplesso fu punteggiato da ombre di personaggi in tuba e feluca che passavano oltre la vetrata, e infine dal solenne discorso di un ministro spagnolo. Anche la principessa orientale, nello sviluppo della relazione con Arena, temeva di essere avvistata da occhi indiscreti. Temeva sommamente i foto-

grafi. Arena, invece, era mosso, per vanità, dall'interesse opposto. Ogni volta che s'incontrava con la principessa, non mancava di invitare degli amici: nascosti tra i tendaggi della casa – e della villa – potevano assistere a tutte le fasi dell'incontro amoroso. Tra questi amici c'era sempre il Tocci, un giovane sui 30 anni che svolgeva allora il ruolo di intimo amico e di fac-totum di Arena. Era suo, perciò, il compito di friggere delle enormi bistecche poggiando il piatto dietro la porta della stanza in cui erano i due amanti. I quali, talvolta, nel dopo-amore solevano andare mezzi nudi in cucina dove mangiavano avidamente della frutta, prendendola dal frigidaire, sempre pieno, a quei tempi.

Una volta che Arena e la principessa passeggiavano nella pineta di Castelfusano, furono avvicinati da un bambino di nemmeno dieci anni, che con la sua piccola macchinetta fotografica volle fotografare l'attore. Il gesto ingenuo del bambino commosse la principessa, ma capì di essere stata ingannata quando il giorno dopo vide su tutti i rotocalchi italiani la sua fotografia in compagnia dell'attore. Il piano escogitato dal nostro Arena era riuscito alla perfezione.

12. Nel periodo in cui era di "moda" che le blasonate romane amoreggiassero con Arena, questi ebbe come amante una contessa, il marito della quale è un invertito. Gli incontri tra Arena e la principessa si svolgevano nel castello che questa possiede nelle vicinanze di Roma. Un hobby del conte-marito era quello della ginnastica; era un atleta prestante ed elegantissimo. I convegni tra la moglie ed Arena non gli erano ignoti. Ma ogni volta, finito il convegno, il conte, indossata una elegante tuta da ginnastica, andava incontro ad Arena. Con modi sorridenti e gentili, nei quali però vibravano sdegno e desiderio di vendetta, sfidava l'attore ad una gara di esercizi agli anelli, alle parallele, alla scala svedese. Arena accettava malvolentieri. E ogni volta perdeva con suo disappunto, ma con grande soddisfazione del cornuto.

13. A questo punto viene svelato e commentato il rituale che Arena seguiva per la conquista di una donna.

Siamo in casa sua. Fa visitare alla donna l'appartamento. Canta, suona il piano, mette un disco inciso da lui stesso. Ogni attimo di questo corteggiamento viene da noi analizzato con minuziosa e spietata esattezza, con la lucida collaborazione di Arena. L'atmosfera che egli è riuscito a creare è perfetta. A poco a poco le resistenze della donna – che variano a seconda della sua condizione sociale – crollano. La preda viene sollevata da terra e portata nella camera da letto. È il gran momento.

«Alt!» – grida il regista entrando in campo. Si siede sul bordo del letto e parla con Arena che, smessa di colpo la ricostruzione, risponde al regista il quale gli chiede nuovi e più segreti dati sulla vita sessuale, facendo partecipare al dialogo anche l'attrice, che si trova così inserita nel film anche come donna. A questa sorta di improvvisa inchiesta sull'amore, il regista farà intervenire altre persone, tra cui gli stessi componenti della troupe. Concluso il suo intervento esce di campo e, ad un cenno, Arena e la partner riprendono la scena al punto "caldo" in cui era stata interrotta.

14. Tra i molti amici altolocati ce n'era uno ricchissimo, sui quarant'anni, che amava accompagnarsi con donne sempre bellissime. Ma non poteva goderle perché era impotente. Talvolta, a notte alta, accompagnava due o tre ragazze in casa di Arena. Lo svegliava, lo tirava giù dal letto. Arena sceglieva fra le ragazze quella che gli piaceva di più e la faceva sua. Il ricco impotente intanto, in salotto, suonava il piano, conversava con le altre donne. Poi, assieme con loro, usciva. Arena rimaneva solo ed esausto. Accendeva allora una potente radio a transistor e si incantava ad ascoltare i segnali radio che lanciavano le navi in navigazione nel Mediterraneo e nell'Oceano Atlantico. Li ascoltava rapito nella solitudine della sua camera da letto, finché non era colto dal sonno.

15. Arena conobbe, una volta, perché insistentemente chiamato da lei al telefono, una professoressa di lettere che abitava, sola, in un appartamentino nell'impiegatizio e umbertino quartiere Prati. Quando si recò da lei la prima volta per "farsela", si fece accompagnare dal fidatissimo Tocci che egli presentò alla donna come un cileno. La donna ci credette. Arena non perse molto tempo per andare a letto con lei. Poi, adducendo da parte dell'amico cileno una irritabilità spropositata, spinse la donna a giacere anche con lui.

16. Una volta Arena era in macchina con una attricetta con la quale mandava avanti un flirt da qualche mese. Si era finalmente deciso a farle un regalo. Le aveva comprato un anello con brillante. Volendoglielo regalare senza i convenevoli d'uso, glielo aveva messo in una scatola di sigarette. Nei pressi di Castel Sant'Angelo gettò il pacchetto sul grembo della donna: «Tiè, fuma», le disse. Ma la ragazza, che non aveva voglia di fumare, s'adirò moltissimo per le cattive maniere di Arena, e, al colmo dell'ira, prese il pacchetto e lo gettò via dal finestrino. Arena, senza scomporsi, le disse che dentro quel pacchetto di sigarette c'era un anello di valore. La donna emise un urlo: «Ferma!... Ferma!». Arena fermò la macchina e si divertì a vedere la ragazza che, carponi, scompostamente, disperatamente, cercava l'anello tra le aiuole del Lungotevere.

17. Sempre all'epoca del successo, quando Arena girava due e anche tre film contemporaneamente, erano gli ispettori e i segretari di produzione che si contendevano, al mattino, il piacere di andarlo a svegliare. E ciò perché sapevano di trovarlo sempre a letto con una donna diversa. Donne solitamente meravigliose: attrici, attricette, ammiratrici piccolo-borghesi. Una volta, un segretario di produzione, che nascondeva la sua morbosa curiosità sotto una veste paternalistica, da consigliere personale, entrando alle dieci del mattino nella camera da letto, poté scorgere, seminuda e addormentata accanto ad Arena, una donna stupenda. Svegliato Arena, cominciò a fargli la solita ramanzina. Lo esortava ad abbandonare la vita dissoluta che menava, sottraendosi al giro di «puttane interessate» che gli ronzavano intorno. L'uomo ignorava che la donna, in quel momento nascosta, atterrita e offesa, sotto i lenzuoli, era la moglie di uno dei più noti industriali del nord.

18. Dopo la cosiddetta «sequenza delle donne», a sua conclusione e commento, viene realizzata un'inchiesta. È anche quello di un'inchiesta veloce ed in-

tensa, in uno dei settori di interesse del film, uno dei modi stilistici del nostro film. L'inchiesta che si svolge ora, per esempio, è strettamente attinente con la lunga «sequenza delle donne» e con quello che può ben essere considerato uno dei temi di fondo del film: quello dell'amore e, ancor più restrittivamente, quello dell'erotismo nel mondo moderno, inteso come una delle molle e delle finalità della vita del nostro tempo.

Abbiamo riunito in un cortile (oppure nella hall di un albergo, oppure ancora in una sala cinematografica) un centinaio di donne. Le abbiamo convocate perché vogliamo vedere come attraverso una enorme lente di ingrandimento, e cioè proprio da vicinissimo, certi movimenti, certe variazioni, certe associazioni intorno al tema che ci interessa. Si tratta di una scena di non minore interesse e spettacolarità rispetto alle precedenti, nella quale convergono certi elementi di principio, talune aggettivazioni, il senso di alcuni episodi. Riusciremo a strappare a queste cento donne (il cui livello sociale potrà essere quasi uniforme o invece molto disparato) dichiarazioni, confessioni, slanci di verità, violenti sfoghi polemici. Le faremo parlare dell'amore oggi, del rapporto fra i due sessi così problematico, spesso così inquietante. Poi, su di una specie di piedistallo, faremo salire Arena. Pregheremo le cento donne di parlare di lui. Molte avranno visto tutti i suoi films, qualcuna neanche uno, tutte però hanno conosciuto il fenomeno Arena. Accenderemo una discussione su di lui, sulla sua simbolicità, sul fatto che egli possa oppure no costituire, oggi, l'ideale per una donna. E Arena è lì, ritto e immobile sul suo piedistallo, che guarda e ascolta senza parlare, puro e semplice oggetto, che acquista perciò, via via, una sempre più acuta drammaticità.

19. Non solo la vita di don Giovanni, ma anche tutta l'altra vita di Arena è influenzata dal successo che stordisce lui e quelli che gli sono intorno, amici e familiari. Si perde il senso delle cose, la loro giusta misura. Arena stesso lo ammette, in quel periodo credeva che tutto gli fosse concesso e tutto dovuto, non si trattava che di allungare le mani e prendere. L'importante era vivere tra sensazioni sempre più sorprendenti e incalzanti. Al tempo del successo la casa di Arena era un via-vai continuo di gente. A pranzo e a cena si mangiava e si beveva tutti insieme, riuniti a gruppi nelle varie stanze, in cucina, nella camera da letto, per il corridoio, sui balconi. Ed era anche in pieno furore la cosiddetta «epopea delle pasticche». Due o tre amici di Arena, e talvolta lui stesso, si divertivano a diluire nel vino o nelle bibite, oppure nella semplice acqua, pillole di "metedrina", un eccitante leggermente afrodisiaco. Alla già vivace eccitazione dell'ambiente, si sommava quella artificiale, con esiti ridicoli e grotteschi.

Ricostruiamo una di queste serate. La crapula è al suo culmine. Nella casa di Arena si trovano dieci o dodici persone. Mangiano, bevono, suonano dischi, alcuni cantano. Si tratta di suoi amici, di due o tre amiche. Il Tocci e il maggiordomo di Arena, più una cameriera, trafficano febbrilmente in cucina. I commensali sono avidissimi. Tra i commensali mettiamo in evidenza tre "personaggi" minori: il Morina, un quarantenne forzuto, originario della Garbatella, con un banco di pesci in un mercatino, acrobata in film di avventure; il Palandri, cinquant'anni, specialista

al Monte di Pietà e cioè dedito alla clandestina attività di compratore di bollette di deposito; infine, lo "schionzo", un giovinastro rossiccio, silenzioso e vorace. Anfitrione di questa serata, come tutte le altre di questo periodo, è Arena; ammirato, adulato, riverito, egli è al comando della brigata. Questo della sua vita è un momento in cui gli sembra di avere tutto, di aver fatto tutto. Tranne un film come regista – gli grida qualcuno – ed ecco che improvvisamente la proposta, buttata lì senza peso, acquista peso e significato. Arena decide su due piedi di fare un film. Molti applaudono. Qualcuno, saggiamente scettico, lo prende in giro e gli predice il fallimento, senza smettere di divorare bistecche. Ma viene travolto. Tutti esortano Arena a fare il film. Lo esorta anche un tizio che mangia con gli altri, che nessuno ha mai visto prima di ora, che poi andrà a lavarsi, a profumarsi nel bagno di Arena mettendo persino una sua cravatta, e che poi sparirà.

Eccitatissimo, Arena dà la notizia ad altri amici attraverso il telefono. Il soggetto è da lui presto delineato. Farà anche la sceneggiatura, ne sarà ovviamente anche l'interprete, e altrettanto ovviamente il produttore. Si fa il nome di altri collaboratori che vengono accettati e respinti a seconda dei loro attributi sessuali.

Cos'altro potrà fare Arena nel film? La musica, gli grida qualcuno. E lì su due piedi, brandita una chitarra, Arena compone alcuni motivi musicali. La sua frenesia s'è comunicata agli altri. Non si parla che del film. Vediamo nascere così un film, in questa particolarissima culla. Ma non pochi film ieri nascevano e ancora oggi nascono, nello stesso modo, nel cinema italiano. I commensali di Arena parlano di cifre. Una ridda di cifre e di milioni, una vera e propria nube si diffonde per l'ambiente.

20. A questo punto interrompiamo la scena della crapula per svolgere un'altra rapida inchiesta. Questa volta sul danaro che circola nell'ambiente del cinema. Sul suo uso, sulla provenienza, sulla sua incredibile velocità di circolazione, sulle anse nelle quali va a depositarsi, sul modo di essere guadagnato, sui moltissimi modi di essere speso, da organizzatori, attrici, comparse, registi, scenografi, scrittori di cinema, tirapiedi, da tutto il ciarpame umano che circola nell'ambiente e che trova nel danaro, e solo in quello arraffato con ogni sistema possibile, lo strumento e il fine della propria esistenza.

21. Terminata l'inchiesta sul danaro nel cinema, si torna alla scena della crapula. I commensali hanno finito di cenare. È notte. Si può parlare di vera e propria esaltazione collettiva che le mura della casa non riescono più a contenere. Decidono tutti di uscire. Montati su tre o quattro macchine cominciano una corsa pazza attraverso la città, sempre agli ordini di Arena.

Passano da un night all'altro, schiamazzano nei quartieri silenziosi, si abbandonano a ragazzate alcune innocenti, altre canagliesche, sostano con prostitute, perlustrano la villa Borghese degli omosessuali, sventagliando i fari delle auto tra i cespugli e gli alberi, si fanno sorprendere dalla polizia che, riconosciuto Arena, si dimostra molto tollerante. Qualcuno intanto ha escogitato il titolo del film: *Il principe fusto.*

L'esaltazione aumenta di grado. La comitiva ora si dirige verso la Garbatella, dove incontra altri personaggi.

Tra costoro il "Budda", un imbianchino forzuto e malridotto, devoto all'Arena fin dagli anni dell'infanzia. Il "Budda" costringe l'attore a seguirlo in casa del fratello, una squallida casa, perché vuol mostrargli un nipotino di pochi giorni al quale egli ha fatto imporre il nome: Maurizio. Di lì a poco viene messo tra le braccia di Arena un neonato biondiccio, avvolto in un mucchio di panni, maleodoranti. Il "Budda", emozionatissimo, riesce a farsi promettere da Arena una catenina d'oro per il bimbo. Intanto, dalla strada, gli amici lo reclamano. Ad essi si è unita una prostituta che già abbiamo visto, nella scena della principessa, offrire gratis i propri servigi ad Arena. Persone assonnate, in pigiama, in sottana, sono affacciate alle finestre. Alcuni protestano, altri applaudono Arena, lo chiamano a gran voce, lo salutano. Per Arena è una specie di notturno trionfo nel suo quartiere, con un carattere popolaresco, vivace e ridanciano. Ma già le automobili si allontanano. Il "Budda", travolto dall'atmosfera euforica, supplica Arena, mentre questi avvia la macchina, di portarlo via con sé: «A Maurì, portame a fa un po' de vita». Ma la macchina di Arena è già lontana e il "Budda" la rincorre supplichevole. È l'alba.

22. Dopo l'uscita del film, i giornali portavano ancora titoli su sei colonne a proposito di Arena. Ma stavolta per stroncare decisamente il film e ogni velleità del suo proteiforme autore.

Mai un crollo fu così assoluto ed inequivocabile. È Arena stesso che ce ne parla, è lui che ci legge le frasi più terribili di certe critiche e quelle ancora più offensive di lettere che ricevette in quel periodo.

Abbiamo invitato tre o quattro critici a parlarci del film. In una scena di pochi minuti daremo una sintesi del loro pensiero anche a proposito di alcune scene del film che mostreremo.

23. Dopo il gran tonfo l'ambiente del cinema, i produttori, i noleggiatori, per non parlare degli stessi amici di Arena, negarono a questi il loro credito. Quest'azione di chiusura non tardò a farsi sentire nella quotidiana vita dell'attore. Egli si accorse nel volgere di poche settimane di non essere più considerato come una volta. Diminuivano le offerte di lavoro, diminuivano sensibilmente i compensi. Che fare? Come correre ai ripari? Fu questo il tema di una riunione in casa Arena, che noi ricostruiamo. Erano presenti con qualche suo familiare, gli amici fidati: tra essi il Tocci, un paio di giornalisti, un paio di attricette.

Sono riuniti in una specie di seduta plenaria per dare dei consigli, per escogitare i modi più opportuni per arrestare la corsa in discesa del loro pupillo. Vengono proposte soluzioni che oscillano tra il grottesco, il geniale e il patetico. Molti sono convinti della possibilità di ripresa di Arena, altri lo sono meno.

Si giunge a convincersi che la causa di ogni sfortuna di Maurizio è quella degli attori americani che vengono a lavorare in Italia. Nascono progetti per combattere quest'invasione. Si parla di spezzare le ossa a qualcuno. La madre di Arena suggerisce al figlio, per telefono, di chiudersi in un convento per alcuni mesi, con la scusa di farsi frate. Uscendo dal convento, al massimo dopo un anno, il rilancio pubblicitario sarebbe assicurato. Tutti si entusiasmano. Maurizio fa per un momento le prove del suo ingresso in convento, si toglie le scarpe per

fare il monaco scalzo. E allora tutti si accorgono che dentro le scarpe egli porta una soletta con un rialzo per apparire più alto. C'è un attimo di imbarazzo. Tuttavia, *majora premunt*. Si ride, ci si esalta. Si accavallano confusamente altri progetti: aprire una catena di negozi di elettromagnetici, andare nel Sud America. Arena vorrebbe fare il camionista, semplicemente.

24. C'erano giorni in cui Arena si aggirava solo e incupito per la sua villa, a Castelfusano. Non voleva vedere nessuno. Si era dedicato anima e corpo a tre o quattro cani, ad una scimmia che correva per il giardino. Faceva dei bagni in piscina, da solo. Ma intorno a lui c'era un fervore di iniziative, ben diverse da quelle di un tempo. Chi gli propone di interessarsi alla pubblicità in dischi di alcuni medicinali; chi lo vuol trascinare in una impresa di assicurazioni sui viaggi ferroviari. Un pomeriggio lo vengono a trovare tre loschi individui. Aperto sotto i suoi occhi un piccolo tappeto verde, sul quale posero una minuscola roulette, presero a illustrare il progetto che volevano realizzare con la collaborazione di Arena. Applicando un loro sistema avrebbero sbancato tutti i casinò di questo mondo. Fu un pomeriggio nel quale Arena, pur di credere in qualcosa, si fece quasi travolgere dall'entusiasmo. Smisero di fare progetti che era già sera. Fuori c'era la luna e sotto la luce della luna i tre loschi individui si allontanarono con l'animo pieno di speranza. Ma non se ne fece niente.

25. Dal giorno dell'insuccesso del «principe fusto» sono passati molti mesi. Arena è a picco. Ha bisogno di danaro. Egli non ha interrotto il suo tenore di vita. Ha ostentato anzi qualche larghezza economica, fino allo sperpero, certo con questo di dimostrare la sua presenza, la sua vitalità, il suo prestigio. Continuano a circolare per la sua casa persone di tutti i tipi, e lui tiene tavola imbandita appunto per non riconoscere, e far riconoscere, che gli affari gli vanno male.

Ci sono anche dei personaggi che gli vendono oggetti probabilmente rubati; lui non vorrebbe acquistarli, ma teme che ciò lo faccia credere senza soldi e finisce col comprare tutto.

Noi vediamo la scena con questi due ladri che sono venuti da Arena, certi che avrebbe comprato a buon prezzo la loro roba, senza neppure discutere. Sono venuti accompagnati – dopo mezzanotte – da due loro amiche prostitute, una delle quali già conosciamo. Quando i ladri se ne vanno, le prostitute restano. È Arena che le invita a restare, desideroso di scandagliare, nel loro animo di donne sincere, cosa si pensa di lui in giro. Intanto, quasi invocando dentro di sé che mentano, mette su dei dischi di musica classica. Alla fine le donne mentono, ma in un modo che, loro malgrado, lascia trapelare la verità.

26. Ma più scende, più è dimenticato e meno si rassegna, e, credendo di difendere il proprio io, continua a fare ciò che faceva prima. E spende soldi anche nella cura del suo corpo, che è la miniera da cui può ancora ricavare gloria e ricchezza. Compera biancheria fine, slip elastici colorati, detti "princesse", o "eminence", amministra i suoi cassetti, i suoi armadi. Per la strada vuole essere notato. Il fatto che qualcuno lo riconosca, gli dà brividi. Compra anche medicine adatte a conservare la linea e l'energia. Seguiamo Arena in una seduta presso

una palestra dalle parti di piazza Vescovio frequentata da attori, americani e italiani, specializzati nelle parti di Ercole, Maciste e Giulio Cesare. Si recano puntualmente in palestra per tenere sempre ben sviluppati i muscoli. Fanno tra loro delle scherzose gare a chi li gonfia di più. Non fanno altro che rimirarsi ai vari specchi distribuiti qua e là per la sala. Si muovono in una piccola folla di altri "culturisti": giovani architetti, avvocati, ingegneri, medici, qualche impiegato. A piccoli gruppi entrano nella cabina della sauna. Nel caldo secco che li fa sudare a torrenti parlano di se stessi, dei loro progetti, di piccole rivalità personali, maldicenze, pettegolezzi. Arena è tra loro, uno come loro, un pochino ingrassato, meno vivace di una volta, molto meno sicuro di sé, senza più intorno né la sua corte né l'aureola del divo.

27. In questa fase calante, morì un famoso attore-presentatore della televisione. I funerali che questi ebbe a Roma furono strepitosi per la vasta partecipazione di folla e per l'altisonanza di nomi di persone che vi presero parte. Tra gli altri, anche Arena. Ma ad un certo punto, nel delirio collettivo per la scomparsa del noto presentatore, fu, imprevedibilmente, coinvolto anche lui.

Riconosciuto, fu assalito dalla gente, che lo applaudiva e gli chiedeva gli autografi; fu inseguito addirittura al punto da essere costretto a chiudersi in un portone, protetto dalla polizia. Il fenomeno, spiegabile con elementari cognizioni di psicologia di massa, colpì la fantasia di Arena. Il pubblico dunque lo amava ancora, egli era ancora un attore popolare. Nel tentativo di misurare e di alimentare questa popolarità, Arena escogitò un sistema.

Da quel giorno cominciò a prender parte a dei funerali. Si trattava di gente a lui sconosciuta, ricchi e poveri, giovani e vecchi. In una stessa mattina, spostandosi alla svelta da un punto all'altro della città, partecipò a tre funerali: quello di un generale dei carabinieri, un secondo in una borgata, il terzo di una signora molto ricca. E dappertutto stupore generale per la presenza di Arena, silenziosa ammirazione e compiacimento da parte di parenti e amici dei defunti. Ma la scena di isteria collettiva di quel primo giorno non si ripeté più. Arena smise così di frequentare i funerali.

Noi vediamo questa sequenza, che chiameremo dei funerali, fatta di pure immagini – anche di attualità – per la parte riguardante i funerali del celebre presentatore, mentre la voce di Arena la commenta in sottofondo.

Fotoritratto di Maurizio Arena
Il povero, il principe, il santone

MI CHIAMO MAURIZIO ARENA

Maurizio Arena con la mamma e la sorella Rossana. L'attore è nato a Roma ventiquattro anni fa, è figlio di un perito edile, ha frequentato il ginnasio. Prima di entrare nel cinema ha fatto il muratore, il barman, il camionista, il commesso. Da due anni è l'idolo delle giovanissime in Italia.

Sono scappato di casa a sedici anni con due camicie sfilacciate nella mia cartella di studente ginnasiale: sono tornato con una fuoriserie che sembra una torpediniera, un guardaroba che fa scintille, uno stuolo di seguaci che mi scimmiottano. Spesso, però, avrei voglia di fare il giro del mondo per incontrare una ragazza che non mi abbia mai sentito nominare

Una mattina dell'inverno scorso, a Milano, mi svegliai in una camera d'albergo e, allungando un braccio fuori delle coltri, afferrai la cornetta del citofono. Ero impastato di sonno, con le palpebre pesanti, la voce roca. «Mandatemi su, per favore», dissi schiarendomi la gola, «una "Beretta" calibro nove». Seguì una breve pausa. Evidentemente quel brav'uomo del portiere pensava che si trattasse di un nuovo tipo di cocktail. Era il caso di precisare. «Ho detto», ribadii energicamente, «una rivoltella automatica con cinquecento colpi. L'ho vista ieri sera nella vetrina dell'armaiuolo sul marciapiede di fronte all'albergo. Mandatemi il ragazzo dell'ascen-

rispondere. È la stessa domanda che rivolsi a me stesso mentre osservavo la mia faccia moltiplicata all'infinito nei minutissimi frammenti dello specchio. Forse volevo giocare, semplicemente. O forse c'è un motivo più complesso. Da ragazzino tiravo con la fionda alle insegne al neon dei negozi, e il primo guardiano notturno che riusciva ad acciuffarmi mi imbottiva di schiaffi. Ora sparavo con una rivoltella vera e nessuno mi picchiava perché potevo permettermi il lusso di pagare i danni. L'idea di farla franca mi ha sempre entusiasmato. E poi c'è un altro motivo: è difficile saltare dalla giostra quando il giro è cominciato. Il mio

punto sul quale non ci intenderemo mai. Lei sa per esperienza cosa voglia dire rinunciare ai colpi di fortuna accettando in cambio un'esistenza tranquilla. A venti anni mia madre era considerata una delle donne più belle di Roma. La gente si voltava a guardarla. Pittori e scultori famosi le offrivano di fare da modella. Le proposero anche di fare del teatro senza curarsi se avesse del talento: la sua sola apparizione sulle scene avrebbe galvanizzato il pubblico. Lei rifiutò. E non ha mai avuto dei rimpianti. Anche adesso la sua unica preoccupazione è di restare nell'ombra. Non la vedrete mai fotografata accanto a me nelle "prime"

Tutto questo dalle nove del mattino alle tre dopo mezzanotte, e con un ritmo da togliere il respiro. Poi qualcuno mi porta un caffè amaro che inghiotto senza entusiasmo. La mia camera ha le pareti dipinte di nero, ha una coperta di orsetto bianco sul grande letto a due piazze, una spessa tenda a motivi scozzesi. Oltre quella tenda c'è lo scenario dei tetti chiazzati di sole, lo sfondo di orti e giardini lungo le pendici del Gianicolo. Ma io non ho tempo di guardarli. Arriva il segretario numero due con la posta del mattino: per lui che ha la pazienza di contarle, sono quattrocentonovantatré lettere. La maggior parte sono dichiarazioni d'a-

bitissimo privilegio di nominarmi cittadino onorario. «C'è il mare al vostro paese?», gli chiedo. Lui risponde: «No, ci sono soltanto delle rocce, e molte capre». «E quanto misura il terreno, all'incirca?». Il dottorino mi informa scrupolosamente, e aspetta con visibile trepidazione una risposta. «D'accordo», concludo, «metteteci sopra un cartello: "Proprietà riservata di Maurizio Arena". Al primo momento libero ci farò un salto. Contento?». E, sollevandomi a sedere contro i guanciali, porto alle labbra una sigaretta che quattro persone si precipitano ad accendermi.

Non sono un cinico. Non sono un giovane bruciato. Non sono

«Annabella», 8 giugno 1958

IL JAMES DEAN ROMANO VUOL BENE SOLO A MAMMA SUA

Maurizio Arena non riesce ormai più a liberarsi dal personaggio del "bullo" che ha imposto sullo schermo e che gli ha dato enorme popolarità

Corrispondenza di ARTURO LUSINI

«Oggi», 9 ottobre 1958

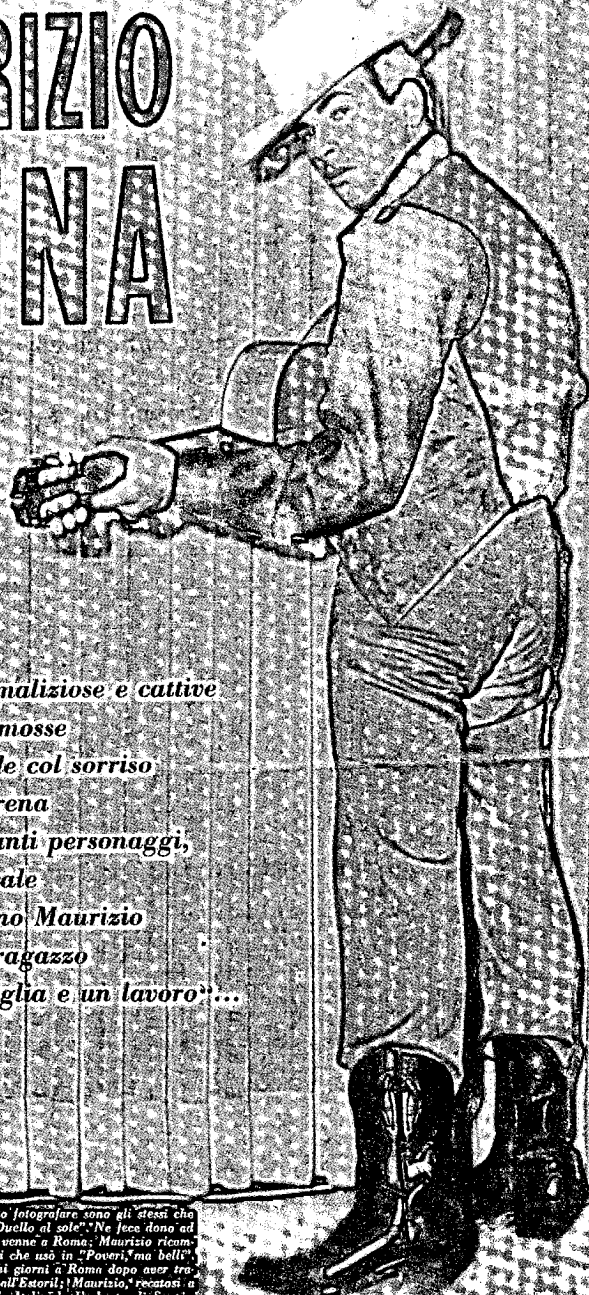
Il fusto e l'imperatrice

UNA NOTTE CON SORAYA

di MAURIZIO ARENA

ROMA. Mangiava un'ala di pollo e aveva l'aria impacciata. Così m'è apparsa, la prima volta che l'ho vista, Soraya Esfandiari. E' stato la sera di mercoledì 1. aprile al pranzo offerto in suo onore da Giovanna Pignatelli Bréhat. Soraya sedeva rigida, con la testa un po' piegata da un lato e lo sguardo assente, sperduto nel vuoto.

Accanto a lei, alta sicura elegantissima nell'abito nero di chiffon, Irene Galitzine guidava con abilità una conversazione difficile. A pochi metri di distanza, gli occhi brillanti d'eccitazione, una ciocca di capelli sulla fronte, Elsa Martinelli rideva a gola piena. Nella saletta c'erano solo tre tavoli e la gente andava e veniva dal buffet dove, qualche minuto prima, un cuoco con un berrettone bianco e giallo aveva portato un grande vassoio di spaghetti alla marinara. L'odore dell'aglio si mescolava a quello dei profumi francesi. Folla strabocchevole, caldo soffocante, volti sorridenti, piatti sporchi, scollature arrossate, graziosissime parrucche ricreavano anche quella sera l'atmosfera disordinata e chiassosa, tipica ormai di tutti i ricevimenti della café-society romana.

«Posta», 12 aprile 1959

MAURIZIO ARENA

Alle accuse più maliziose e cattive che gli vengono mosse Maurizio risponde col sorriso sulle labbra: "Arena è uno dei miei tanti personaggi, potete dirne il male che volete. Io sono Maurizio Di Lorenzo, un ragazzo che ha una famiglia e un lavoro"...

I calzoni con cui Maurizio si è fatto fotografare sono gli stessi che Gregory Peck indossava nel film "Duello al sole". Ne fece dono ad Arena, in segno d'amicizia, quando venne a Roma; Maurizio ricambiò offrendogli la camicia a scacchi che usò in "Poveri, ma belli". Il nostro attore è rientrato da pochi giorni a Roma dopo aver trascorso il carnevale in Portogallo, all'Estoril; Maurizio, recatosi a Cascais, è stato intrattenuto a Villa Italia da Umberto di Savoia.

«Annabella», 1 marzo 1959

IL FUSTO NAZIONALE TUTTOFARE

Produttore, interprete, regista e autore di canzoni, Maurizio Arena ora è diventato anche un "divo" del calcio

Corrispondenza di
RENATO BARNESCHI

Roma, ottobre

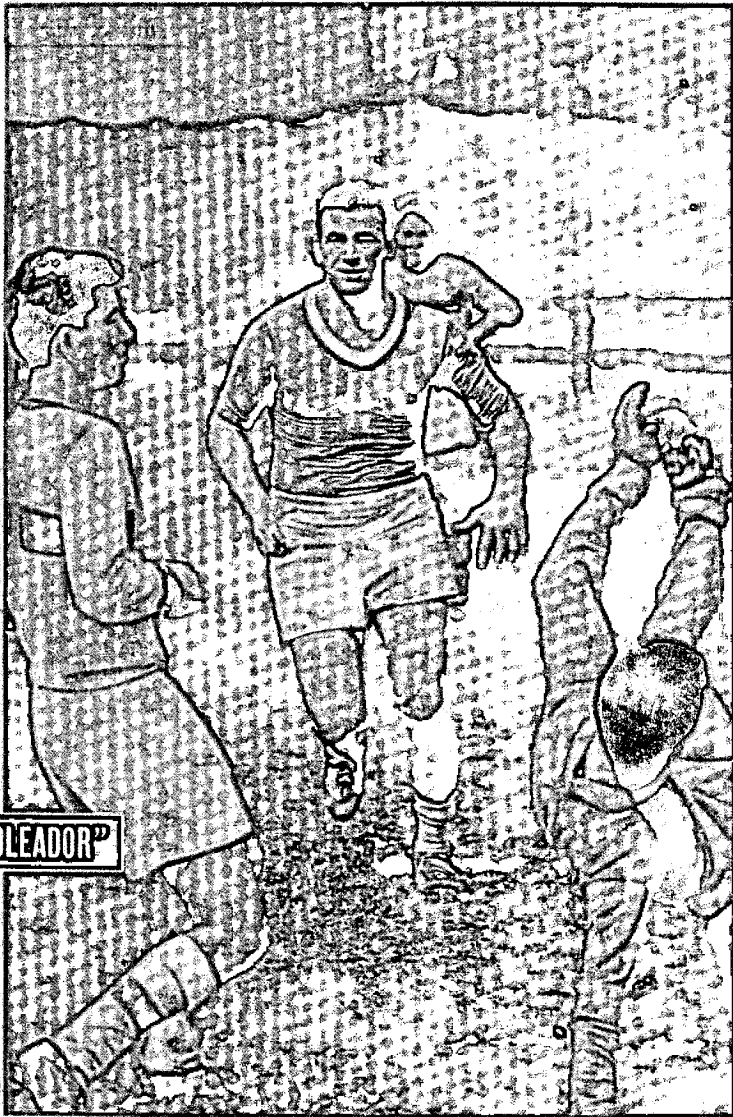
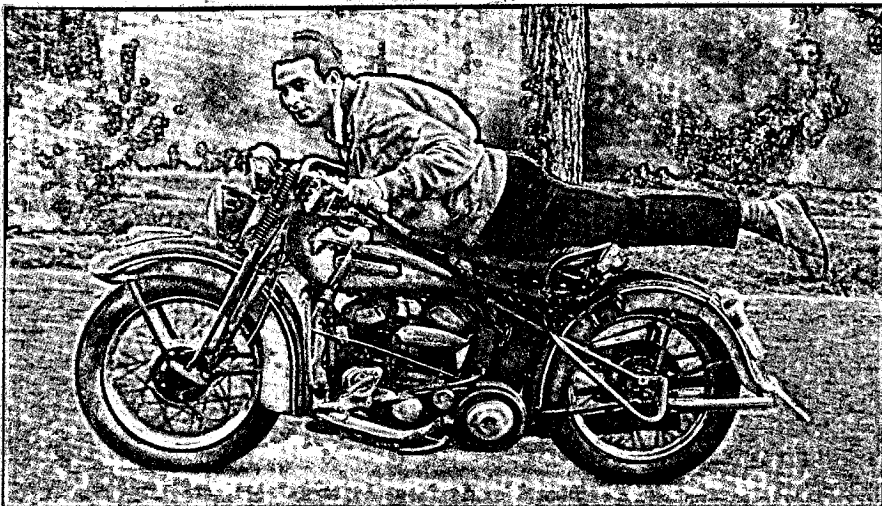
Il colpo più sensazionale realizzato da una società di calcio nel corso dell'ultima campagna acquisti non l'hanno fatto nè la Juventus, nè il Milan, ma una modesta squadretta di prima divisione, la "Libertas" di Roma: senza spendere una lira, i dirigenti di questo sodalizio sportivo si sono assicurati, per tutta la durata del campionato, la presenza in squadra di Maurizio Arena, che è stato tesserato presso la FIGC (Federazione Italiana Gioco Calcio) nel ruolo di centravanti. Non si tratta, come ha l'aria di sembrare, di una trovata reclamistica. L'esuberante attore romano si è formalmente impegnato a rispettare gli impegni assunti con un regolare contratto, che prevede per lui una paga settimanale di quindicimila lire, premi di partita variabili da cinque a diecimila lire (rispettivamente per le partite vinte in casa e fuori) e, pena severe multe, l'obbligo della presenza agli allenamenti, oltre che alle partite di campionato. Finora il comportamento di Maurizio Arena come calciatore è stato assolutamente ineccepibile: la "Libertas" ha giocato due partite precampionato (una vittoria e una sconfitta) e Maurizio non è stato ancora mai redarguito dall'allenatore. Puntualissimo agli allenamenti, volonteroso e instancabile in campo, ha segnato tre *goals* ed è già capo-cannoniere. «Se Bruno Nicolè non sta attento», affermano compiaciuti i tifosi della "Libertas", la quale in poche settimane ha visto decuplicato il numero dei propri sostenitori. «Il posto in nazionale glielo prende Arena».

LA PAURA D'INGRASSARE

Come si vede, è ancora lontano il giorno in cui Maurizio Arena deciderà di non sbalordire più il prossimo, ma, a conoscerlo di persona, si finisce per assolverlo, tanta è la naturalezza e la sincerità con cui ci si accorge che si comporta. Ecco, del resto, la sua spiegazione a proposito dell'episodio sportivo: «Perchè avrei dovuto rifiutare?», osserva. «Io non ci pensavo neppure lontanamente, ma quando i dirigenti della "Liber-

MAURIZIO "GOLEADOR"

Roma. Ecco la «grinta» di Maurizio Arena, nelle vesti (vere) di centravanti della squadra di calcio «Libertas»: l'atletico attaccante, che è strettamente sorvegliato dai difensori rivali dell'«Acilia», è qui impegnato nell'azione che si concluderà con un suo goal. L'attore è stato infatti ingaggiato regolarmente, a quindicimila lire al mese, dai dirigenti della «Libertas», che hanno visto così aumentare sensibilmente, la domenica, il numero degli spettatori. Dal canto suo, Arena ha detto che gioca al calcio per non ingrassare.

«Gente», 30 ottobre 1959

Roma. Una spettacolare esibizione di Maurizio Arena, lanciato a velocità elevata in una posizione da spericolato «asso» del motociclismo. Il popolare attore, che ha 26 anni ed il cui vero nome è Maurizio Di Lorenzo, si allena per le riprese del film «Il principe fusto» di cui egli è, contemporaneamente, produttore, regista, protagonista, sceneggiatore e autore della colonna sonora. Altri interpreti della pellicola, ricavata da un soggetto intitolato «Er più de Trastevere», saranno l'attrice Dorian Gray, il sarto romano Emilio Schuberth, l'attore inglese Noel Trevarthen, la «diva» del cinema muto Rina De Liguoro e un gruppo di nobili romani.

Roma. Maurizio Arena, che ha inforcato gli occhiali «da riposo» per leggere il copione, inizia i genitori Amedeo e Elvira Di Lorenzo all'arte della recitazione cinematografica. Maurizio ha infatti affidato una piccola parte del film che sta producendo a sua madre, ed un'altra analoga a suo padre, che ora si occupa di costruzioni edili ma che in gioventù fu, per qualche tempo, attore dialettale.

Castelfusano (Roma). Seduto su uno scalino, nel giardino della sua villa in riva al mare, il «fusto nazionale» nutre col biberon «Muromolo», la capretta che ha acquistato per 5.000 lire e che lo segue ovunque come un cagnolino. L'attore ha superato gli esami di melodista e paroliere presso la Società Autori, per conservare i diritti delle canzoni e della musica che ha composto per il suo nuovo film.

134

FINALMENTE HA SMESSO DI FARE IL FUSTO

LO STRANO MATRIMONIO DI MAURIZIO ARENA

Passati gli anni delle facili conquiste e dei grandi guadagni, Arena è diventato un tranquillo signore, addirittura un po' noioso come marito: lo rivela la graziosissima moglie tedesca sposata in gran segreto ad Hong Kong qualche settimana fa. Ora egli sta partendo per Hollywood dove spera di rifarsi una fortuna. Il suo sogno resta però sempre quello di fare il regista

di GIORGIO BERTI

Roma, gennaio

Per sei anni, grosso modo dal 1955 al 1961, è stato il personaggio più clamorosamente chiacchierato del nostro cinema. Le più belle, le più celebri donne dell'epoca gli ruotavano intorno come falene, i giornali non facevano in tempo a registrare una sua imprevedibile conquista, che già un'altra bellissima cadeva ai suoi piedi. Faceva un film dopo l'altro, tutti di scarso livello, ma di grosso successo popolare. Guadagnava cifre astronomiche, ma altrettanto astronomicamente spendeva: viveva come un divo hollywoodiano degli anni ruggenti, sempre circondato da una multicolore corte di «clientes», tra cui principesse di sangue reale, industriali e ragazzotti del suo quartiere di origine. Era nato alla Garbatella, una delle variopinte borgate romane, da un capomastro quasi sempre lontano da Roma e da una popolana che, bellissima in gioventù, aveva fatto da modella a molti celebri pittori. Aveva cominciato col fare l'aiuto-barista a Cinecittà, poi la comparsa, la controfigura da usare nelle sequenze più spericolate, infine era stato scoperto e lanciato come «bullo» rubacuori. Finché il clamoroso successo di *Poveri ma belli* ne aveva fatto un divo di grossa statura.

Quanti cuori femminili spezzati gli sono stati giustamente o pubblicitariamente attribuiti? Una lista da elenco telefonico: la povera Marcella Mariani tragicamente perita in un incidente aereo, una Miss Europa, Eloisa Cianni, Lorella De Luca, Anna Maria Pierangeli, Fawzia d'Egitto, Linda Christian, Annette Stroyberg, Katia Caro, Mina, e tante, tante altre. Tra una conquista e l'altra, il giovane Maurizio Di Lorenzo, divenuto in arte Maurizio Arena, oltre che posare per un film dopo l'altro (ne ha «girati» una settantina), componeva canzoni, scriveva poesie, dipingeva quadri autodefinendosi «figurativo surrealista» e faceva della facile filosofia, soprattutto parlando male di se stesso. «Vorrei essere esile, triste e poeta, ma sono gaio, forte, analfabeta».

Nel 1961, improvvisamente come gli era piombata addosso, la fortuna gli voltò le spalle. Il suo personaggio cinematografico non piacque più, i produttori gli negarono la fiducia. Le sue avventure galanti vennero a noia, non facevano più notizia. Tentò di reagire facendosi un film tutto da solo, come soggettista, regista, interprete. Doveva essere la «summa» di tutta la sua folgorante carriera. Lo intitolò *Il principe fusto*: fu un disastro e Arena ci rimise di suo molti milioni. Tentò di cambiare mestiere, mise in piedi un'industria di bombole spray, coniò lo slogan «Dalle bambole alle bombole»: voleva mettere in bombola tutto, anche il sugo per i maccheroni; fu un altro disastro.

Dai rotocalchi, dai titoli a quattro colonne sui quotidiani passò alle notiziole di cronaca per certe sue intemperanze di personaggio ormai superato dalla moda.

Roma. Maurizio Arena assieme alla moglie Monika Rouge, una bella ragazza di ventisei anni, figlia di un famoso architetto berlinese, che Maurizio ha sposato ad Hong Kong alcune settimane fa. Arena cominciò la sua carriera nel mondo del cinema facendo il barista a Cinecittà. Poi ebbe qualche particina come comparsa o «cascatore». Il film «Poveri ma belli», nel quale debuttò come protagonista, segnò l'inizio della sua clamorosa fortuna, una fortuna che durò appena cinque anni. Già nel 1961 nessuno parlava ormai più di lui.

«Oggi», 12 gennaio 1967

CESARE ZAVATTINI

Les pauvres sont fous

suivi de

Je suis le diable

traduit de l'italien et préfacé par Nino Frank

LN

JULLIARD

Cesare Zavattini

Lettre de Cuba... à une femme qui m'a trompé

Denoël LN

Cesare Zavattini

Cinéparoles

traduit de l'italien
par Nino Frank

Cesare Zavattini

Toto

Bibliothèque internationale/Fernand Nathan

Tra Montmartre e Montparnasse
Ricordo di Nino Frank

Mario Fusco

Tra i molti corrispondenti di Cesare Zavattini, si trova un personaggio insolito e quanto mai simpatico: Nino Frank, che, a partire della metà degli anni '20 e per più di mezzo secolo, svolge un ruolo di primo piano nelle relazioni intellettuali e artistiche tra Francia e Italia. Pur essendo di origine svizzera, nasce a Barletta, dove il padre ha un'attività commerciale che si può presumere florida: è esportatore di vini. Dopo i primi anni passati in Puglia, Nino si trasferisce a Napoli con la madre, e segue i corsi di una scuola internazionale, imparandovi molto bene il francese. Lettore precoce, appassionato di letteratura e in particolar modo di poesia, è ancora adolescente quando pubblica i primi articoli. Comincia poi a scrivere recensioni e testi di critica, dedicati per esempio a Pierre Mac Orlan, o a Max Jacob con il quale ha un fitto scambio di lettere, prima di raggiungerlo a Saint-Benoît sur Loire, dove vive il poeta. Nino passa cinque o sei mesi con lui, perfezionando la propria padronanza del francese, mentre legge gli autori che Jacob gli fa scoprire e talvolta incontrare.

Tornato in Italia, inizia un'attività giornalistica vera e propria. Il «Corriere della Sera» lo manda a Parigi (dove rimane definitivamente) per seguire da vicino l'attività intellettuale e artistica di quelle che poi verranno chiamate «les années folles». Nino Frank fa la spola tra la Montmartre, ormai vicina al tramonto, di Mac Orlan, di Jacob, di André Salmon, e Montparnasse che in modo brillante prende il sopravvento: qui incontra una grande quantità di artisti, scrittori e giornalisti e, con la sua eccezionale capacità di stringere contatti, ne diventa spesso amico e confidente. Nei suoi libri di ricordi si trova una impressionante galleria di ritratti, ispirati ai personaggi di quell'ambiente cosmopolita e variopinto.

Mentre collabora attivamente con diversi quotidiani e riviste, traducendo anche in italiano testi inediti, Frank, decisamente antifascista, non esita a pubblicare, incautamente, alcuni articoli virulenti contro Mussolini e il regime. Questo gli vale l'ostilità dichiarata di Ungaretti nonché una denunzia di Malaparte, mentre il «Corriere della Sera» rescinde il suo contratto. In una lettera, Frank accenna ironicamente a «un incidente sul lavoro». Ma i suoi amici francesi gli danno allora l'opportunità di intervenire in modo regolare sulla stampa parigina.

Nello stesso periodo, partecipa attivamente alla preparazione e al lancio della rivista «900», diretta da Massimo Bontempelli, il cui primo quaderno esce nel

1926 e presenta l'insolita particolarità di avere due edizioni, una in francese, a Parigi, e un'altra in italiano, a Roma. Frank è il segretario di redazione e ottiene il patrocinio e i contributi di personaggi quali James Joyce, Ramon Gomez de la Cerna, Il'ja Erenburg, che sono tutti quanti suoi amici. I fascisti, con il loro esacerbato nazionalismo, non vedono di buon occhio l'edizione francese (con cui si punta a un pubblico internazionale, non esclusivamente italiano) che verrà sospesa nel 1928. L'anno successivo «900» interromperà in modo definitivo le pubblicazioni. Ma questa prima avventura editoriale di Frank sarà seguita da quella, ancora più ambiziosa, di «Bifur», lussuosa rivista internazionale, che si ispira senza dubbio, anche se con spirito assai diverso, alla formula editoriale di «Commerce», la prestigiosa rivista letteraria finanziata dalla principessa di Bassiano e diretta da Paul Valéry, Valéry Larbaud e Léon-Paul Fargue.

Georges Ribemont-Dessaignes, che ha da poco rotto con i surrealisti, è il redattore capo di «Bifur» e, con l'aiuto di Frank, riesce, nel giro di tre anni, a riunire poeti, romanzieri e artisti del calibro di Joyce, Henri Michaux, Gottfried Benn, Samuel Beckett, Isaac Babel', e persino l'allora giovanissimo Jean-Paul Sartre. Tuttavia l'impresa si dimostra fragile, forse a causa di una direzione e di una gestione poco rigorose. Fatto sta che Nino Frank non si arrischia più ulteriormente in simili operazioni e comincia a dedicarsi essenzialmente al giornalismo in campo letterario e cinematografico. Nel 1951, per il tramite di Vittorio De Sica, fa la conoscenza di Cesare Zavattini, di cui traduce in seguito diversi libri e sceneggiature.

Frank si interessa contemporaneamente alle possibilità espressive della radio e, dopo la fine della guerra, scrive e realizza un gran numero di trasmissioni, adattamenti di testi letterari o ritratti di scrittori e artisti.

Quest'uomo perfettamente bilingue, informatissimo sulle culture dei suoi «deux amours», e che lavorerà a lungo anche per l'Unesco, ricopre per tutta la vita un posto ufficioso, ma singolarmente efficace, di mediatore, competente e cordiale, che consiglia, informa e interviene personalmente per far conoscere, incrementare e arricchire gli scambi tra i due paesi. Così, ad esempio, gli viene affidata la rubrica «Vie littéraire en Italie» per il venerabile «Mercure de France».

In modo abbastanza logico, Nino Frank diventa anche il traduttore, in lingue francese, di una ventina di scrittori italiani, da Gozzi a Papini, da Pavese a Savinio e Sciascia, senza dimenticare, ovviamente, Zavattini, del quale è per più di trent'anni un corrispondente assiduo e un amico fraterno. Sarebbe del resto molto interessante seguire passo passo questo suo lavoro di "traghettatore" illuminato, che costituisce un capitolo significativo del commercio intellettuale tra Italia e Francia nel '900. Ma non è meno suggestivo sfogliare con lui i volumi di ricordi, pubblicati nel 1967-68 con un sottotitolo pieno di pudore, *Anecdotiques*, e poi ristampati nel 1983, qualche anno prima della morte. Il loro titolo, alquanto sibillino, *10.7.2*, è completato da un sottotitolo: «...*et autres portraits*». Ci troviamo di fronte a una vera e propria brillantissima galleria di ritratti, che si apre con Pierre Mac Orlan, da cui è tratta la misteriosa terna del titolo. Ciò che colpisce

maggiormente, oltre al numero e alla qualità delle persone che vi sono rammentate, è il tono di amicizia affettuosa e intelligente che, tra gustosi aneddoti e pertinenti commenti critici, permette di ricostituire decine di figure salienti del mondo della stampa, ma soprattutto delle lettere e delle arti. E si badi bene: non si tratta in questi testi di pettegolezzi per sale di redazione, bensì di tracce preziose di com'erano veramente in quegli anni personaggi non ancora completamente consacrati: Italo Svevo, cha assaporava la gioia di vedersi finalmente letto e ammirato; James Joyce, colto tra le ultime correzioni dell'*Ulisse* e il *work in progress* di *Finnegans Wake* (di cui Frank traduce in italiano, con lo stesso Joyce, uno dei capitoli); Picasso negli anni bui dell'occupazione tedesca, oppure Blaise Cendrars. Non è un caso, per esempio, che uno di questi capitoli sia intitolato: *Malraux avant Malraux*, anche se le ultime pagine vengono dedicate allo scrittore diventato ministro della cultura. Savinio o Léon-Paul Fargue, attraverso scene e immagini impreviste e buffe, ritrovano una freschezza e un *vibrato* che è lo stesso della vita, così come Maurice Ravel, incontrato al Bois de Boulogne, pochi anni prima della morte del musicista. Di lui Frank fa una evocazione commossa, che è un vero "poème en prose" (*Nuit dans les jardins de Paris*). Ma verrebbe voglia di citare tutti i personaggi di questo album di ricordi, avvincente e vivo come la conversazione di Nino Frank, a cui il grande editore Maurice Nadeau, che lo conosceva bene, ha reso un bellissimo omaggio di stima e amicizia profonda in un capitolo delle sue "mémoires" letterarie: *Grâces leur soient rendues*. Nino, scrive Nadeau, era «il più delizioso degli uomini che ho incontrato nella mia vita, amico delicato e attento, scrittore di talento ma troppo discreto per preferire la propria prosa a quella di tutti coloro che ha fatto passare nella nostra lingua».

Dialogo col traduttore
Frank domanda, Zavattini risponde

Nino Frank è il principale promotore della conoscenza e diffusione dell'opera di Zavattini in Francia. Dal 1965 al 1981 traduce e partecipa attivamente, con la complicità dell'editore Maurice Nadeau, alla pubblicazione dei seguenti testi: Les pauvres sont fous *(suivi de* Je suis le diable*), Juillard-Les Lettres Nouvelles, Paris, 1965;* Lettre de Cuba... à une femme qui m'a trompé *(suivie de* Hypocrite 43*), Denoël-Les Lettres Nouvelles, Paris, 1967;* Cinéparoles [Straparole], *Denoël-Les Lettres Nouvelles, Paris, 1971;* Toto ou Miracle à Milan [Totò il buono], *Fernand Nathan, Paris, 1979;* Ligabue, *Franco Maria Ricci, Paris-Milano, 1981.*

Pubblichiamo il dialogo che si svolge fra il traduttore e l'autore durante la preparazione di Lettre de Cuba... à une femme qui m'a trompé *(suivie de* Hypocrite 43*) e che sarà alla base della* Note du traducteur *inserita tra i due testi. Si tratta di pagine estremamente interessanti, in cui Zavattini analizza in maniera fulminea e fulminante alcuni tratti fondamentali del proprio carattere e del proprio metodo di scrittore, mettendo a confronto il lavoro realizzato in campo letterario con quello portato a termine sul fronte cinematografico.*

Per facilitare la lettura abbiamo preferito comporre le domande e le risposte una di seguito all'altra, non riproducendo separatamente il questionario che Frank invia a Zavattini come allegato alla lettera del 16 aprile 1966 e le risposte che lo scrittore elabora a Luzzara il 4 giugno 1966. (s.p.)

Parigi, 16 aprile 1966

Carissimo Cesare,

ho visto l'altro ieri Nadeau, è decisissimo (e ha ricevuto il tuo telegramma che gli ha fatto tanto piacere) e fa preparare il contratto. Farebbe uscire il libro rapidissimamente ponendo forse per prima *Lettera da Cuba* (col titolo che trova migliore nella forma iniziale: *Lettera da Cuba a una donna che m'ha tradito*, – in francese il "*l'ha tradito*" suona male, beninteso se tu sei definitivamente d'accordo). Siccome riuscirà un libretto un po' breve, siamo d'accordo che ci mettiamo prima (o dopo?) una pre/post fazione che, questa volta, prenda in considerazione non già l'insieme delle due cose (per cui si è già scritto nell'introduzione a *I poveri sono matti*), ma le questioni dell'espressione, del linguaggio, stile, etc. e

del rapporto fra *Ipocrita* e *Lettera da Cuba*... Sempre d'accordo con Nadeau (e con te, se ci stai) questa pre/post fazione sarebbe in forma di conversazione fra te e me (possiamo fare un quindici/venti pagine), e il metodo migliore sarà che la facciamo per lettera, così tu detti rapidamente le risposte alle domande che io andrò via via facendoti, e ne verrà fuori, vedrai, una riuscitissima conversazione (comincio con lo spedirti già accluse le prime domande). [...]

Un abbraccio, caro Cesare, e passo a battere le varie domande.

Frank

Frank. Ipocrita '43 *è stato pubblicato nel 1955, ma mi risulta che; come nel titolo, è stato scritto molto prima, e fu pubblicato a frammenti fin dal '42. Come mai hai aspettato tanto a pubblicarlo in volume? In quali circostanze l'hai scritto? (Due anni dopo la pubblicazione di* Io sono il diavolo e di Totò*?...) E, per te, viene fuori da circostanze diciamo storiche, o si tratta semplicemente di una nuova ricerca stilistica?*

Zavattini. Effettivamente *Ipocrita '43* è composto con del materiale pubblicato parecchi anni prima. Per esempio, un pezzo sulla rivista «Parallelo» diretta da Libero De Libero, e un pezzo sulla rivista «Prosa» diretto da Gianna Manzini. Mi pare intorno al 1943.

Ma la maggior parte del materiale di *Ipocrita '43* fu scritta negli anni della guerra; era raccolta sotto un titolo, *Lettere del '43*, e quello posso dirti che fu un periodo molto serio della mia vita in cui si fondevano abbastanza, forse, il massimo per me possibile, l'uomo e lo scrittore. Ero pieno e maturo, come altre volte inutilmente: in quanto bastava a distogliermi dal tavolo una mosca o qualche cosa che non è facile da definire.

Si potrebbe definirlo pigrizia, però ci sono secondo me tante forme di pigrizia. E la mia non è a una sola dimensione. Io non sono pigro sempre; ho delle insorgenze, delle reazioni, proprio alla pigrizia, formidabili. Sono capace di tenaci *exploits* lavorativi che non temono concorrenze, tuttavia mi considero fondamentalmente un pigro.

Se avessi svolto il mio gomitolo con un certo metodo, con una certa continuità, avrei ottenuto, sempre nel mio modesto ambito, dei risultati maggiori. Perché questo non è avvenuto? Già subito dopo il mio primo libro, che fu accolto da un successo quasi esagerato, bastava che avessi svolto il gomitolo intimo, invece, tra una pagina e l'altra lasciavo passare degli enormi periodi, mi buttavo nel giornalismo periodico con dei risultati brillanti e non meno effimeri, e evitavo accuratamente un qualche ordine culturale e da scrittore vero e proprio. Ho sciupato quindi dei fiumi di tempo in parte misteriosamente.

E non è che se mi mettevo davanti a un foglio di carta, poi dovessi talvolta lasciarlo lì bianco in quanto l'ispirazione non operava. Tutt'altro. Mai invano mi mettevo davanti a un foglio di carta, come se la materia fosse sempre stata lì a aspettarmi sotto il primo strato d'erba. Era che non mi mettevo davanti al foglio di carta bianca se non rarissimamente. Rinviavo. Un rinviare continuo. Mi basta-

va accertarmi con quegli strumenti invisibili specifici di uno scrittore, nei momenti più strani della giornata, mentre stavo preparando un nuovo settimanale o assistendo a una partita di calcio, che il contenuto c'era sempre lì, cioè una situazione da libro, da giusto e singolare rapporto agli altri; non solo, c'era soprattutto con una sua forma e un suo ritmo; credo di aver avuto occasione qualche altra volta di confidarlo a qualcuno, tendevo idealmente l'orecchio e sentivo con una sintesi ineffabile che il mio rumore sintattico, diciamo così, la prospettiva del fiato, la libertà di movimento, la indipendenza, erano attuali e che mi sarebbe bastato avere un lasso di tempo a mia disposizione anche breve per estromettere tutta quella roba.

Evidentemente c'era in me una carenza critica, e c'è anche adesso poiché sento che altrimenti non mi sarei fatto pregare con ingenuità dalla intuizione la quale è splendente ma breve e non lascia lo spazio sufficiente per la riflessione che è amministrazione del proprio essere e valere. Ci sono voluti degli anni per capire che quello che non si scrive in un dato momento è poi irripetibile. Se hai interrotto, mettiamo al numero sei, non è che riprendendo dopo sei mesi raggiungi naturalmente il sette; no, è un'altra dimensione, un altro valore, quel sette si è perduto e il nuovo sette non è più nutrito da quei sei numeri precedenti che avevano una loro dinamica e esperienza intrasferibili.

Mi domandi se si tratta semplicemente di una nuova ricerca stilistica, o di circostanze storiche circa *Ipocrita '43*. Il problema dello stile me lo sono posto istintivamente fin dal primo momento che ho cominciato a scrivere. Il mio stile era fin dall'inizio a livello otto e la coscienza, la consapevolezza dello stile meno. Ho impiegato dieci giorni a correggere e a ricorreggere un raccontino di due pagine; e la *Lettera da Cuba* l'ho scritta e riscritta o meglio corretta, cento volte e le sue cento pagine si sono ristrette a poco a poco a trenta. Anche nel cinema quando ho potuto intervenire in un modo diretto ho cercato con una tenacia non sempre gradita dagli altri di essere semplice e asciutto, quel poco di buono che ho potuto fare nel cinema riguarda sempre la semplicità e la essenzialità; per togliere un fotogramma ho spesso mandato avanti e indietro la pellicola alla moviola per delle ore (devo dire che De Sica non ha mai contrastato questa mia linea anche se qualche volta le obiezioni degli altri lo intimidivano).

Da un punto di vista storico, non ho dubbio che io ero (non so se posso scrivere sono) nel cuore della realtà dei miei anni. Credo di essere stato fra quelli che proseguivano il discorso di autori magari non letti. Non ho il coraggio di dirlo che a un amico, ma se avessi lavorato come dovevo, a certi risultati sarei arrivato prima di altri, dei quali si può perfino parere tributari proprio per questo ritardo (è l'inferno sulla terra, e dico sempre che l'inferno è la visione ogni tanto, come un lampo, di ciò che avresti prodotto se ti fossi svolto con coerenza; invece si vuole riscuotere su tutti i tableaux, soprattutto su quello della vita quotidiana. Mi sfogavo a fare degli appunti, ho riempito di appunti tanta carta, disordinatamente, con la gioia segreta di un avaro, sicuro che rintracciandoli li avrei poi tolti dal terriccio come una pepita, e non è così).

Non mi sento spronato e legato da una storicità politica; ma qui dovrei parlarti per delle ore. Qualcuno credo l'abbia notato, la mia è una lotta per avere i piedi per terra; anche la mia battaglia per il neorealismo non è stato che un modo di cercare di storicizzarmi anche politicamente. Un artista, uno scrittore, esiste in quanto, più o meno, è sbattuto tra il relativo e l'assoluto e li sente interdipendenti. Le mie date di pubblicazione non sono mai calcolate; esse hanno subito degli umori, dei ritardi, di qualità pratica. E sotto c'era anche un po' di presunzione (a volte timida, a volte no) che non era mai troppo tardi. Ora non cadrei più in simili equivoci, anche se la pigrizia continua a farmi dei brutti scherzi e godo di starmene seduto davanti al caffè a Luzzara tre ore come ieri a pensare ai successi che avrei avuto scrivendo tempestivamente certe pagine.

Le circostanze nelle quali ho scritto il materiale di *Ipocrita '43* erano la guerra, la solitudine, la incongruenza mie e del mondo, una tenebrosa meraviglia, una voglia di aprirsi convinto che non si sapeva nulla di nessuno di noi, un potere isolato del corpo verso il quale l'anima arrancava per mettersi un po' alla pari, un corpo razionale e un nostro infantile stupore a vederlo muoversi eccetera eccetera. Non c'era che da scrivere tutti i giorni. Può darsi che nel "riandando"[1], cioè nel risfogliare quel grezzo diario di quegli anni di cui ti ho parlato, riesca a rintracciare certe verità di allora per capire meglio certe atonie di oggi. Ma in fondo bisogna tenere anche conto di una mia predisposizione alla tristezza cui fa da contrappeso una voglia di vivere (la voglia di vivere esaltandosi giunge per forza alla tristezza).

Fra parentesi, come spieghi i lunghissimi intervalli fra i tuoi scritti diciamo specificamente letterari? Il libro (corto o lungo, poco importa, per ora) nasce da una necessità interna tua o da un bisogno di cercare e trovare una nuova espressione letteraria?

Credo di avere già risposto prima. Comunque un vero scrittore e io mi considero tale pur nel mio limite è sempre scrittore anche quando non scrive. Non sembri un paradosso, ma un vero scrittore è semplicemente la capacità di sentirsi come uomo e di servirsi di ciò che si è. Quindi la necessità cui tu accenni, è una necessità costante e la sua espressione letteraria è coeva e anche se la ricerca stilistica può parere successiva essa occupa sempre un tempo reale e umano, è un ingrediente insomma di ciò che si è come ogni altra azione. I lunghissimi intervalli sono dovuti alla strabiliante pigrizia, e il mio sogno è di riuscire a scrivere almeno due o tre pagine su questa pigrizia con la speranza di cogliere il mio vero me, un aspetto di un uomo particolare che serva a capire l'uomo in generale (perché c'è sempre stato nel mio sottofondo questo desiderio di essere utile; un bisogno di socialità tanto più potente quanto più potente è la invasione individualistica).

Perché, in Lettera da Cuba *ci sono due date: 1959 e 1965? Come si spiegano? Suppongo che tu abbia scritto subito dopo il viaggio a Cuba (o durante) la* Lettera, *lasciandola poi da parte, e l'abbia ripresa nel 1965. Perché, se è così?*

Ci sono due date in *Lettera da Cuba* per la ragione che hai intuito. Conservo gli appunti che feci a Cuba quando mi venne l'idea. Ne fui profondamente felice come quando si sente che hai trovato l'oggetto intorno a cui tutte le api porteranno il loro miele. Non la pensai come un componimento lungo, ma sulle cento pagine. Natural-

mente contavo di cavarmela in un mese o due, nel 1960; cominciarono invece nel 1960 i rinvii. E solo nel 1963 mi ritirai in montagna da mia sorella per tre mesi, e anche là combattendo con la solita pigrizia riuscii però a portare molto avanti la *Lettera da Cuba* e un *Viaggetto sul Po*[2], circa una settantina di pagine che saranno nel libro di Bompiani, e quel *Riandando*. Poi l'anno scorso lavorai ancora alla *Lettera da Cuba* a Rapallo, poi a Roma, finché dissi basta. La *Lettera da Cuba* è nata da un'ispirazione, in una notte sola feci gli appunti della sua struttura, e sentii che andava bene perché fondeva tanti miei elementi, fra cui la storia con il sesso, la situazione dell'Italia con la mia, e di questi contrapposti ce ne erano parecchi. Adesso, per darti un altro esempio, ho avuto un'idea l'altra sera a tavola, mentre si rideva e mangiava del culatello e si beveva del lambrusco con gli amici, che intitolo *Suicidio a tavola*, cioè uno che si suicida con il mangiare, gli altri non se ne accorgono, ma lui mangia e beve consapevolmente in un modo tale che dopo non può che avere un infarto o cose del genere; ebbene ho sentito subito che qui possono venirci alcune pagine che raccordano tanti miei concetti e sentimenti sparsi e può darsi che le inserisca nel *Viaggetto sul Po*[3].

In quali circostanze è nata questa Lettera*? Diciamo, ispirazione, o, come dicevo prima, bisogno d'una nuova esperienza stilistica?*

Insistendo sull'esperienza – in quanto che la Lettera *risponde a un periodo storico generale di ricerca nell'espressione –, qual è il tuo proposito? E vedi un rapporto fra la forma singolarissima della* Lettera *e altre ricerche attuali? Vedi d'altra parte un rapporto con, diciamo, la tua lunga pratica dello stile cinematografico?*

La tua domanda ha già avuto risposta. Posso aggiungere che vivevo in un albergo sulla riva del mare e che ero a Cuba con alcuni bravi giovani cubani intorno a pensare storie per il cinema cubano; come prima cosa cercai di conoscere a fondo la storia di Cuba, lessi in proposito tutto quello che c'era da leggere, mi entusiasmai profondamente alla storia in atto, quella di Fidel e dei suoi era veramente un "mondo nuovo", così puro e eroico rispetto al conformismo che stava dilagando in Italia, ma ero perseguitato, come in tante altre epoche della mia vita, da un'insonnia spietata.

Circa questa tua domanda, vedo un rapporto strettissimo tra la forma della *Lettera* e *Ipocrita '43*. In questo senso mi pento e mi dolgo continuamente dei mie ritardi pratici. Vedi che torno sempre su questo. So benissimo che stiamo attraversando un periodo in cui la ricerca stilistica è più marcata, è più esplicita, forse senza pudori, ma per quel poco che io ne so la ricerca stilistica va di pari passo con la ricerca dei contenuti e diventa contenuto essa stessa. Oggi probabilmente è così avanti perché tutto il fenomeno letterario viene messo sotto processo; si finisce con l'avere quasi vergogna di scrivere. Il momento dell'essere e il momento dello scrivere tendono a unirsi e questo rappresenta la crisi della cultura moderna che ha bisogno di fondere i due momenti; siamo alla vigilia di qualche fondamentale mutamento che non è tutto nella testa, ma nelle stesse cose che succedono incontrollatamente da noi. Lo sperimentalismo non è, a mio modesto avviso, per scrivere in un modo ma per vivere in un modo diverso. C'è un errore generale di vita di cui il fenomeno letterario continua a essere uno degli aspetti. A me scrivere fa spesso l'effetto di un'operazione sublime quando mi esprimo bene, ma nello stesso tempo di un atto fune-

bre, o almeno di un atto commemorativo sempre e, oserei dire, perfino inutile. Naturalmente questo modo di vedere influenza il mio modo di esprimere e credo che si senta in me la convivenza di due fasi, di quella passata in cui la letteratura non era uno dei modi di vita ma la vita stessa, e quello presente che è la liquidazione o la dissoluzione della letteratura; si cerca di fruire della energia artistica, letteraria, in un modo diverso, per cui non si assista più alla mostruosa "abitudine" del dissociamento tra pensiero e azione. Le cose andranno in modo che la vita si strutturerà che non avremo più necessità di scrivere o il tempo di scrivere, di fare il libro; sarà meglio o peggio, non so, ma la esigenza oggi è onesta e si tratta ancora di una onestà tradizionale anche se postula un mutamento così radicale da parere assurdo.

Circa il cinema, non vedo rapporto nel senso che il cinema mi abbia influenzato, assolutamente no. Direi il contrario. Una delle tante cose che mi rimprovero, per cui spesso parlo di fallimento, è che non ho trasportato che in piccola parte nel cinema il grado di conoscenza e di stile che avevo raggiunto nella letteratura. Se tu cerchi di fare una traduzione in termini definitivi tra quello che scrivevo non dico nel '43 ma negli anni '30 (certi raccontini di *Io sono il diavolo* appartengono a quegli anni) si vede che invece di imporre il mio ritmo, il mio stile, ho subito quello generale del cinema, o in qualche caso, ho scelto un compromesso. Insomma ero molto più avanti come scrittore che come cineasta, e se ho fatto qualche cosa nel nostro cinema, più che dei raggiungimenti ultimi cui ero arrivato, metti, per esempio, con *I poveri sono matti* o con *Io sono il diavolo* o con *Lettera da Cuba*, ho trasferito nel cinema una generica coscienza di stile più che una specifica personale autobiografia. Oggi, a proposito di autobiografia, ho in animo quel film di cui ti ho parlato[4], con il quale mi salverei l'anima se lo girassi io; non è ammissibile altrimenti, o dovrei compiere i soliti adattamenti che è un modo di annacquarsi e tradirsi. De Sica, altri registi similari, andrebbero bene quando il racconto è obiettivato, un po' all'antica, orizzontale; io avrei potuto lavorare un po' con Antonioni, e oggi con Godard, ma quanto più essi hanno una personalità tipica, espressivamente parlando, delle ultime necessità odierne, tanto più essi non possono avere bisogno di nessuno, e molto meno di me che dovrei assumere un ruolo subalterno quando invece si tende, quando sei sincero, in vena, a una totalità che è insieme di scrittura e di realizzazione, cioè il regista assume lo scrittore, è una stessa cosa creativa, non sono due momenti ma un continuo momento unico, una continua autentica autobiografia. C'è poi un fattore creativo che non è prevedibile, che scatta solo a contatto con la macchina da presa; sulla carta anche se sei un genio puoi arrivare a prevedere una parte, una buona parte, nei casi migliori, ma la secrezione completa arriva solo reagendo con la macchina e per la macchina come il pittore con la sua materia. Sono cose ovvie ma io ho vissuto non tenendone conto, aspettando sempre chissà quali miracoli. O lamentandomi, che fa parte appunto della tecnica della mia pigrizia. Ci sono delle idee, dei sentimenti, delle visioni, delle percezioni intrasferibili; anche moralmente. Farei una molteplice cattiva azione se adattassi il film autobiografico a una possibilità di traduzione sullo schermo da parte di un regista, per bravo che esso sia. Ci sono dei casi in cui questa traduzione è stata possibile, ma riguarda il cinema

di una volta. Il cinema davanti a noi non ha giustificazione se non portando all'estremo l'autobiografismo, diretto o indiretto, il che richiede una maggiore presenza fisica e tecnica del vero autore; o il cinema serve a questi grandi comizi, a questi bilanci di noi con gli altri, o è veramente finito. Conoscersi attraverso il cinema ingrandendo l'area dei contatti diretti che la letteratura ha sempre un po' velato. Il pericolo di Godard è di andare verso la letteratura, lui che è uomo di cinema. Il cinema deve partire da dove la letteratura è arrivata, servirsi di tutta la sua esperienza; ma guarda Pasolini che come cinema è più indietro della sua letteratura.

Situiamo Ipocrita *nel 1943-1955 e* Lettera *nel 1959-1965: qual è il rapporto fra i due libri, per te, e che c'è nel frattempo?*

Mi pare che la risposta sia compresa nelle precedenti. Perdonami del modo all'ingrosso col quale ti ho risposto che non è certo da pubblicare, ma qualche dato lo caverai fuori. Ti scrivo in fretta perché sono inguaiato con la sceneggiatura dei sette episodi[5] che sai, se non li consegno entro il mese saranno guai. Voglio riuscirci per mettermi subito dopo a finire il libro di Bompiani[6] e, finito il libro di Bompiani, lavorare all'autobiografia (potrei chiamarla autobiografia di un vecchio che vorrei proprio tentare di girare io per le ragioni suddette o diventa un imbroglio). Leggo in questo momento sul «Giorno» che a proposito di *Come nasce un soggetto cinematografico* a Parigi, un critico che lo ha elogiato dice che è una riedizione del film di Fellini *Otto 1/2*. Ancora gli errori delle date! Il corrispondente del «Giorno» mette in chiaro che la mia pièce è del 58-59, cioè cinque anni prima del film di Fellini.

Sempre a proposito di date *I poveri sono matti* sono stati pubblicati nel '37 ma un suo pezzo uscì addirittura nel '32, e così tanta mia roba è uscita prima del libro in cui poi fu fermata [...].

---

1. *Riandando* è il diario di guerra steso tra il 14 gennaio 1941 e gli inizi del '45. Viene riscritto nel '63 e pubblicato nel '67 in *Straparole*, Bompiani, Milano.

2. *Viaggetto sul Po* viene inserito nel '67 in *Straparole*, cit.

3. L'idea del suicidio a tavola confluisce effettivamente in *Viaggetto sul Po* e viene ripresa ne *L'ultima cena*, soggetto cinematografico elaborato tra il 1971 e il 1972, che inizialmente si intitola *Uomo '71* (cfr. C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Bompiani, Milano, 1979, pp. 275-304).

4. Non si è trovata nessuna lettera a Frank con allusioni a questo film così circostanziate da consentirci di identificarlo. Nel corso degli anni '60 il progetto autobiografico di Zavattini assume forme molteplici e cangianti, così come il suo desiderio di diventare regista dei propri soggetti cinematografici. Al 1961 risale il *Diario di un uomo*, che Zavattini espone a De Sica in una lunga lettera pubblicata parzialmente nella rubrica *"Carte" di Zavattini* («Cinema Nuovo», 160, novembre-dicembre 1962). Nella nota di accompagnamento lo scrittore afferma che si tratta della «seconda versione» di un vecchio progetto di film. «Il primo progetto non era il diario di un maestro, ma il mio stesso più intimo diario; e perciò non avrei potuto dirigerlo che io». A un soggetto intitolato *Diario*, di cui vorrebbe essere insieme il regista e l'interprete, accenna già nel 1952 (cfr. Aldo Paladini, *Soggetti senza cavalli a dondolo. 5. Il neorealismo è morto, viva il neorealismo*, «Cinema», 85, 10 maggio 1952). La forma della confessione autobiografica, che permea, del resto, le scritture zavattiniane fin dagli esordi, viene riproposta sempre più insistentemente e direttamente con l'idea de *L'uomo '67* (concepito nel '66 sia per il teatro che, in un secondo tempo, per il cinema) o addirittura con l'intenzione di portare sullo schermo *Lettera da Cuba*, che lo scrittore manifesta più volte.

5. I sette episodi del film *Sette volte donna*, una coproduzione franco-statunitense diretta da De Sica con Shirley MacLaine come protagonista.

6. Si riferisce a *Straparole*, che uscirà nel '67.

Biblioteca di **Bianco & Nero**

Saggistica

Serge Daney, *Ciné Journal*, 1999

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, 1999

Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 2000

Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, 2000

Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un Chien andalou e L'Âge d'or*, 2001

Maria Coletti, *Di diaspro e di corallo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, 2001

Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a "Il bandito" di Alberto Lattuada*, 2002

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film «Lo straniero» di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, 1999

Il cinema di Luchino Visconti, a cura di Veronica Pravadelli, 2000

Raul Grisolia, *Le metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Luis Buñuel*, 2002

Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, 2002

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, 1999

Yvette Biro, Marie-Geneviève Ripeau, *Nudo da vestire. Sceneggiare l'immaginazione*, 1999

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di Laura Gallenga, 2001

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, 2001

Alain Resnais. Il metodo la creazione lo stile, a cura di Maurizio Regosa, 2002

Jean Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di Valentina Pasquali, 2002

Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960, a cura di Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi, 2002

Quaderni della **Cineteca**

Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone, a cura di Angela Prudenzi, Sergio Toffetti, 2000
NON IN COMMERCIO

Roma nel cinema tra realtà e finzione, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2000

La memoria del cinema. Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale 1998-2001, a cura della Cineteca Nazionale, 2001
NON IN COMMERCIO

Diveantidive del cinema italiano, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2002

Non c'è pace tra gli ulivi. Un neorealismo postmoderno, a cura di Vito Zagarrio, 2002

Quaderni della **Biblioteca Luigi Chiarini**

Luigi Chiarini 1900-1975, a cura di Orio Caldiron, 2001
NON IN COMMERCIO

Antonella Montesi (con la collaborazione di Leonardo De Franceschi), *BiblioVisconti*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Marco Bertozzi (con la collaborazione di Giuseppe Ricci e Simone Casavecchia), *BiblioFellini*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Fuori **collana**

Mario Serandrei, *Gli scritti. Un film: "Giorni di gloria"*, a cura di Laura Gaiardoni, 1998

Carlo Lizzani, *Attraverso il Novecento*, 1998

Ilaria Caputi, *Il cinema di Folco Quilici*, 2000

«Cinema» 1936-1943 prima del neorealismo, a cura di Orio Caldiron, catalogo della mostra

Tutto il cinema
9000 pagine di testi storiografici
corredati da oltr

Cent'anni di storia ricostruiti nell'intreccio di fantasia, arte, divismo, ideologia, politica, società, interdipendenze culturali, inconscio collettivo, progresso tecnologico, modelli di comportamento.
Ogni volume è curato da uno o più storici del cinema e si avvale di numerosi contributi illustrati con criteri rigorosamente filologici, redatti dai maggiori esperti che operano nel sistema universitario e da giovani studiosi cui sono state affidate apposite ricerche.
In una continua integrazione tra analisi storico-critica e apparati documentari ogni volume si avvale di saggi di ampio respiro che danno le

PIANO DELL'OPERA

I	1895/1907	Aldo Bernardini
II	1908/1914	Paolo Bertetto
III	1915/1923	Michele Canosa e Giulia Carluccio
IV	1924/1933	Leonardo Quaresima
V	1934/1939	Orio Caldiron
VI	1940/1944	Ernesto G. Laura
VII	1945/1948	Callisto Cosulich
VIII	1949/1953	Luciano De Giusti

COMITATO SCIENTIFICO

Lino Micciché
Adriano Aprà
Mino Argentieri
Francesco Casetti
Antonio Costa
Lorenzo Cuccu
Alberto Farassino
Gianni Rondolino
Giorgio Tinazzi
Bruno Torri

italiano in 15 volumi:
di documenti, di filmografie
2000 illustrazioni

coordinate e le interpretazioni dei fenomeni d'insieme che caratterizzano il periodo considerato, di saggi di approfondimento su precise tematiche e singole personalità e di brevi interventi che rievocano particolari aspetti estetici, mediologici, merceologici, cronachistici. A seguire sono raccolti i documenti – testi legislativi, statistiche cinematografiche, brani giornalistici, prese di posizione associative, cronache – che offrono una puntuale ricostruzione degli eventi che hanno contraddistinto il periodo. Ogni volume è inoltre completato dalle filmografie per autori e per anni, dalla bibliografia, dagli indici dei nomi e dei film.

CURATORI DEI VOLUMI

IX	1954/1959	Sandro Bernardi
X	1960/1964	Giorgio De Vincenti
XI	1965/1969	Gianni Canova
XII	1970/1976	Emanuela Martini
XIII	1977/1985	Vito Zagarrio
XIV	1986/2000	Ruggero Eugeni e Sandra Lischi

XV INDICI

Marsilio Edizioni di Bianco&Nero

Distribuito in esclusiva da

UTET spa Corso Raffaello, 28 10125 Torino
e presso tutte le librerie UTET d'Italia

Bianco & Nero viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta
AOSTA: Minerva

Piemonte
ALBA: Gutenberg
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Lis, Mondadori, Noce

Lombardia
BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Feltrinelli, Rinascita
COMO: Mondadori
CREMA: Dornetti
CREMONA: Fer-Net, La Rateale
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nautilus
MILANO: Cavour, Clued, Del Corso, Dello Spettacolo, Einaudi, Hoepli, Feltrinelli-B. Aires, Feltrinelli-Duomo, Feltrinelli-Manzoni, Feltrinelli-Sarpi, Pop, Rizzoli, Sapere, Utopia
MORTARA: Mirella
PAVIA: Delfino
VIGEVANO: Feltrinelli
LUGANO: Melisa

Trentino-Alto Adige
BOLZANO: Europa, Cappelli
PERGINE VALSUGANA: Athena
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato
TRENTO: Ancora

Veneto
BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese, Palazzo Roberti
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Accademia, Feltrinelli, Mondadori
VENEZIA-MESTRE: Don Chisciotte, Feltrinelli, Patagonia
VERONA: Mondadori per voi, Rinascita
VICENZA: Galla

Friuli-Venezia Giulia
GORIZIA: Goriziana
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno
SACILE: Brunetta
TRIESTE: Tergeste
UDINE: Friuli, Tarantola

Liguria
ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Feltrinelli, Fiera del Libro
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna
ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Feltrinelli, Mel Books
FORLÌ: Cappelli, Edimax
MODENA: Feltrinelli
PARMA: Feltrinelli, Fiaccadori
PIACENZA: Feltrinelli, Tuttilibri
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna

Toscana
AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Feltrinelli, Giubberosse, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte
LUCCA: Baroni
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli, Ticci
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche
ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria
PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio
ROMA: Adria, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Mel Books, Micheletti, Mondadori, Renzi, Rinascita, Rizzoli Chigi, Spazio Comune

Molise
ISERNIA: Patriarca

Campania
AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Feltrinelli, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Feltrinelli, Internazionale

Puglia
BARI: Feltrinelli, Laterza

Calabria
SOVERATO: Incontro

Sicilia
CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Broadway, Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna
CAGLIARI: Didattica Libri

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

❐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
Euro 41,32 (Italia), Euro 51,65 (Europa), Euro 61,97 (altrove)

❐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
Euro 41,32 (Italy), Euro 51,65 (Europe), Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❐ American Express ❐ Visa ❐ Carta Si
n.______________________ scadenza / expiry date ______________

❐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

€ 12,00

ISBN 88-317-7937-0

9 788831 779371